أنا الموقع أعلاه

محمد أديب السلاوي: الشاب الذي لا يشيب

■ د. عبد الكريم برشيد

هو كاتب من جيل التأسيس، تأسيس العمل الصحافي، وتأسيس النقد الأدبي والفني، وتأسيس المسرح والسينما والفنون التشكيلة، وتأسيس أدبيات وأخلاقيات العمل داخل الحقل الثقافي، لقد دخل الفن من باب الصحافة، ودخل الصحافة من باب الفن، ودخل الفن والصحافة من بوابة الممارسة والتجربة والمعايشة الحية، وهذا كان اسمه علامة أساسية في المشهد الثقافي والإعلامي والفني في المغرب المعاصر.

لقد سبق زمن التخصص الضيق، وانتمى إلى زمن الثقافة الموسوعية الشاملة، وبهذا فقد كان أكبر من أن تقول عنه بأنه ناقد مسرحي أو أنه ناقد تشكيلي أو أنه ناقد سينمائي أو أنه فقط مؤرخ للثقافة المغربية ـ العربية الحديثة، ولقد آمن بأن المعرفة كل لا يتجزأ، وبأن مسئولية المثقف ـ هي أيضا ـ مسئولية لا تقبل التجزيء، ولا تحتمل الانتقاء، ولهذا فقد كان دائما حاضرا، وكان في هذا الحضور فاعلا ومنفعلا ومتفاعلا، وكان له رأيه وموقفه، وكانت له تصوراته ومقترحاته، وكانت له أسئلته وإشكالاته، كما آمن بأن هذه الكتابة مسئولية تاريخية، وبأن النقد ليس نميمة، وليس هجاء لا مدحا، وليس وسيلة للتكسب، وقد كان دائما صاحب رؤية وموقف، ولعل أهم ما يميز هذه الرؤية عنده هي أنها مغربية حتى النخاع، وهي أنها جزء من رؤيته العامة والشاملة، وذلك لجغرافية ولتاريخ ولواقع ولحقيقة هذه البلاد التي تسمى المغرب.

هو كاتب من جيل التأسيس، نعم، ولكنه أيضا كاتب من جيل الوضوح، فهو لا يكتب إلا ما يحياه، ولا يتحدث إلا عما يراه، بكل صدق وبكل عفوية وتلقائية، ولقد حرص دائما على أن تكون رؤيته سليمة، وأن تكون خالية من مرض الإسقاط، وأن تتم هذه الرؤية بأعين سليمة، وأن تكون نظرا عاما، يتم بالعين الحسية، ويكون بعين العقل، ويكون بعين الوجدان، ويكون بعين الحدس، يكون بعين الروح، وإن مثل هذه الرؤية، في شموليتها وتكاملها، لا يمكن أن تعطي غير مشاهد وأحكام واستنتاجات حقيقية.

ولأنه أساسا فنان، ولأن له في وجهه وفي قلبه عين الفنان، فقد بهرته الأشكال والألوان، وسحرته الأضواء والظلال، ولقد ظل يتتبع الجمال أنى وجد، سواء في التشكيل أو في المسرح، وسواء في الوجوه أو في العلاقات الإنسانية الجميلة والنبيلة، ولهذا، فقد كانت حياته دائما قطعة شعر، أو كانت لوحة تشكيلة، أو كانت مسرحية ضاحكة ومتفائلة دائما.

إن النقد عند هذا الناقد ليس أحكاما قضائية، وليس استنطاقات بوليسية، وليس مقايضات مشبوهة، ولكنه أساسا حس نقدي سليم، وأنه سؤال نقدي سليم، وأنه نية سليمة، وأنه علاقة سليمة بالإبداع والمبدعين، علاقة تقوم على عشق الجمال والكمال، وعلى البحث عنهما، أينما كانا وكيفما كانا، وهل هذا الجمال الذي في الأشياء إلا انعكاس للجمال الموجود في النفوس وفي الأرواح الجميلة؟ ألم يقل الشاعر المهجري:

والذي نفسه بغير جمال لا يرى في الوجود شيئا جميلا

فهو قبل أن يقرأ اللوحة أو المسرحية، فإنه يقرأ ما بداخله، وما بداخله هو ثقافة موسوعية، وهو عالم من الجمال، وهو فوضى منظمة، وهو صور ومشاهد احتفالية وعيدية، وهو أمثال وحكم بليغة، ولهذا فإنني أقول عنه ما يلي: هو مثقف جميل من ذلك العالم الجميل، مثقف بأخلاق النبالة والفروسية، وهو إلى جانب كل ذلك، جلنتلمان الصحافة المغربية وجنتلمان النقد المسرحي والفني بالمغرب وبالعالم العربي.

هو كاتب أنيق، وأناقته صادقة ومتدفقة وعفوية، وهو أنيق في لغته الشعرية، وهو أنيق في كلامه، وهو أنيق في كتابته، وهو أنيق في علاقاته الإنسانية، وهو أنيق في أحلامه وتصوراته.

هو كاتب عنوانه الفرح، ودنياه الجمال، وسكناه الفن، ولغته الشعر، وطريقه الحياة، وتاريخه الشخصي هو نفس تاريخ هذا البلد الذي يسمى المغرب الحديث، لقد عاصر هذا الوطن، ابتداء من ولادته الجديدة، وأرخ لأحداثه الجسام، وصادق رجالاته العظام، وساهم مساهمة فعالة في صناعة أحداثه الثقافية والفنية، وكان في مدرسة الحياة المغربية تلميذا مجدا، وكان فيها أستاذا ومعلما وزميلا لكثير من الأسماء الكبيرة.

هو المتفائل والضاحك دائما وأبدا، وله في هذا فلسفته الاحتفالية والتعييدية الخاصة، وهو محكوم بالتفاؤل، ومحكوم بأن تكون نظرته للناس والأشياء نظرة قائمة على التعدد والتنوع، ولأنه مؤمن بأنه لا يمكن اختزال كل ألوان الطيف في لونين اثنين لا ثالث لهما: الأبيض والأسود، فقد كانت نظرته الفنية منفتحة عل كل الألوان الطبيعية، وكانت نظرته السياسية منفتحة على كل الألوان الحزبية المختلفة، وكانت نظرته الفكرية منفتحة على كل التيارات والمدارس والاتجاهات.

لقد كان هذا الناقد ـ الباحث ـ المؤرخ ـ المنظر ـ المتنبئ ـ من الأوائل الذين آمنوا بأن المسرح المغربي ينبغي أن يكون مغربيا، وأنه، لكي يكون مغربيا بشكل حقيقي، فإن عليه أن تكون له ذاكرة حية، وأن يكون له طقسه ومناخه وغلافه الجوي الخاص، وأن يكون له مداره التي تدور فيه كواكبه الإبداعية الخاصة، وأن تكون له لغته التي هي نبت الأرض، وهي صناعة هذا الإنسان على هذه الأرض، كما آمن بأن الفن التشكيلي لا يمكن أن تكون له هوية إلا بوجود ذاكرة أيضا، وأن تكون هذه الذاكرة زاخرة بالحروف وبالعلامات وبالرموز وبالأشكال والرسومات التي لها وجود في حياة الناس اليومية، لقد آمن بأن ما يميز هذا المغرب هي احتفاليته، ولعل هذا هو سيجعله يؤكد كثيرا على دراسة الظواهر الشعبية المغربية، وعلى رصد فعل التعييد لدى هذا الإنسان، والذي يخبئ في الاحتفال فلسفته وحكمته، ويخبئ فيه عبقريته ونبوغه.

وانطلاقا من هذه القناعة الأساسية والتأسيسية، فقد كان من الأوائل الذين بشروا بالاحتفالية، وكان دائما مقتنعا بأنه لا يمكن مغربة الثقافة المغربية بدون قراءة روح هذا المغرب، والتي تتجلى أساسا في العيد، وهل العيد إلا الجديد؟ وهو بالتأكيد الإحساس الجديد، وهو الزي الجديد، وهو الألوان الجديدة، وهو الفضاءات الجديدة، وهو الطبخ الجديد، وهو العادات الإنسانية الجديدة والمتجددة دائما، ولاقتناعه بهذا، فقد أصدر أول كتاب عن المسرح الاحتفالي، كما سبق إلى الكتابة عن الحروفية في الفن التشكيلي العربي.

وما يميزه أيضا، هو أنه ليس صحفيا عاديا، يمكن أن يتتبع سير الأحداث السياسية والاجتماعية والفنية ثم يعمل على تغطيتها من بعيد، وذلك لأنه أساسا فاعل فني وثقافي، وهو فنان قبل أن يكون صحفيا، وهو واحد من ا لمؤ سسين لهذا الحدث الثقافي، مغربيا وعربيا، وكتابته ليست كتابة بعدية بالضرورة، وليست فعلا وصفيا محايدا، وليست أحكاما كلية ومطلقة، وليست مدحا ولا هجاء، وليست فعلا خطابيا ولا وعظيا، ولكنها كتابة هادئة، فيها معرفة هادئة، وفيها جمال هادئ، وفيها وعي بالحاضر، وفيها التفات إلى الماضي، وفيها نظرة استشرافة واستباقية للمستقبل، وهو لا يقرأ الظواهر الفكرية والإبداعية إلا في إطار شروطها الذاتية والموضوعية، وفي إطار السياقات التي ساقتها، وفي إطار المقدمات التي أفضت إل نتائجها الحتمية، ولعل هذا هو ما يجعل منه كاتبا واقعيا، بالقدر الذي هو تراثي، ويجعل منه كاتبا تراثيا، بالقدر الذي هو واقعي، ويجله أصيلا ومعاصرا في نفس الآن، ويجعله قديما بمخزونه الثقافي، ويجعله حديثا بمكتسباته الثقافية الجديدة والمتجددة.

وهو كاتب ضحك دائما، مثل سماء المغرب، ومثل شمسه، ومثل سهوله ومروجه، وهو متدفق دائما، بالحالات والمقامات، وبالكلمات والعبارات، وبالصور والمشاهدات، وبالأفكار والمقترحات، متدفق بعفوية وتلقائية، مثل الأنهار والعيون الجارية والصافية في وطنه المغرب، وهو واضح دائما، والغموض ليس مهنته، وهو يعرف ما يقول، ويقول ما يعرف، كما أنه يعرف ما يريده من الكتابة، ويعرف ما تريده منه هذه الكتابة، والتي لا يمكن أن تعطي أسرارها إلا للصادقين والموهوبين والملهمين والمبدعين الحقيقيين.

وإلى جانب كل هذا، فهو إنسان كريم وسخي ومعطاء، وفي هذه أيضا يشبه هذه الأرض، والتي تعطي بغير حساب، ويشبه هذه السماء، ويشبه هذه الطبيعة التي هي أمه، وهي أمنا جميعا، ويخيل لي أحيانا، بأن محمد أديب السلاوي أكبر وأخطر من أن يكون شخصية واقعية، وأتمثله شخصية تاريخية، أو شخصية روائية، أو شخصية ملحمية، أو شخصية مسرحية، وقد وجدت فيه بعض ملامح زوربا الإغريقي أحيانا، كما وجدت فيه بعض ملامح شخصية أبي الغرائب، والذي رحل إلى بلاد العجائب، وذلك بحثا عن الفن والجمال والكمال.

إن معرفة هذا الكاتب، قد جاءه بعضها من الكتب والمجلات ومن الأوراق والأدبيات، ولكن أغلب هذه المعرفة ـوأصدقها كلهاـ هي تلك التي جاءته من الرحيل ومن الأسفار، ولعل أهم مدارسه في الحياة، هي هذه الحياة نفسها، وهو شخص عاش حياته بالطول والعرض والعمق، وهو غني بتجربته الوجودية، وغني بحكمته الشعبية، وغني بحسه الإنساني، وغني بفلسفته التي لا يكتبها، ولا يتكلم عنها، ولكنه يعيشها ويحياها في حياته اليومية، يعيشها مع الناس والأشياء، ويحياها مع كل رفاقه الأحياء، هذا هو.. محمد أديب السلاوي، كما رأيته، وكما قرأته، وكما وصلتني رسائله..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة قصيرة

حماقة

■ مصطفى قمية

أتواجد في المكان ذاته، الذي كان من المفروض ألا أتواجد فيه مهما كان السبب. لقد أقسمت أمامك، وفيما بعد بيني وبين نفسي، على أن لا أطأ هذا المكان مجددا أبدا. ولا أعلم بالضبط لماذا فعلت ذلك.

يبدو أنني اشتقت إذن..الحقيقة أنني اشتقت فعلا..

في ذلك اللقاء البعيد والقريب في الآن نفسه، كنا هنا وحدنا، والليل من حولنا يرخي سدوله. كنت تبكين بحرقة وكنت أمسح دموعك بيدي تحت هذه الشجرة الشامخة، التي تحجب من تحتها عن نور القمر، وعن الضوء المنبعث من مصباح العمود الكهربائي المجاور. كيف لي أن أنسى يوما عناقك العنيف، وجسدك، الذي كان يرتجف كله بين ذراعي ارتجافا، وأنت تهمسين في أذني: «لا تتركني أتوسل إليك». لكنني بعد بضع دقائق فقط تركتك تجترين وحدك آلام إجهاض الحياة في داخلك.

خبر موتك سمعته صدفة. لم أصدق في البداية. اعتبرتها مزحة. اتصلت بأشخاص كثيرين بعضهم لا أعرفه، عسى أن أجد منهم من يخبرني أن ما سمعته كان كذبة. وفي الأخير ذهبت لأتأكد بنفسي. قيل لي هناك: «كان مجرد حادث لا غير».

وبقيت أتساءل: هل كان مجرد حادث حقا؟ لا أعرف لماذا أنا متيقن هكذا من أنني أنا من قتلك. في كل الأحوال لم أك أقصد ذلك. لكن الجريمة جريمتي طبعا، و لا سبيل إلى الإنكار، رغم أنني لم أعد إلى هذا المكان ربما إلا لأتبرأ من دمك، و لو أمام نفسي. لم يشر أحد بأصبع الاتهام إلي. الغريب أنك لم تقولي أي شيء بهذا الخصوص في دفتر ذكرياتك، الذي تمكنت من الحصول عليه، وحفظته عن ظهر قلب، ولا تمر لحظة دون أن أعيد قراءته في سري. وكثيرا ما تستوقفني تلك الجملة، التي تتكرر على امتداد أوراقه، أقصد: «مستعدة لمرافقتك إلى الجنة أو إلى الجحيم. ليس ثمة فرق بينهما بالنسبة إلي مادمت معي، لكنك لا ترغب في الذهاب معي إلى أي مكان». أفكر في كل هذا، وأتساءل: لو عاد الزمان القهقرى ماذا سأفعل؟

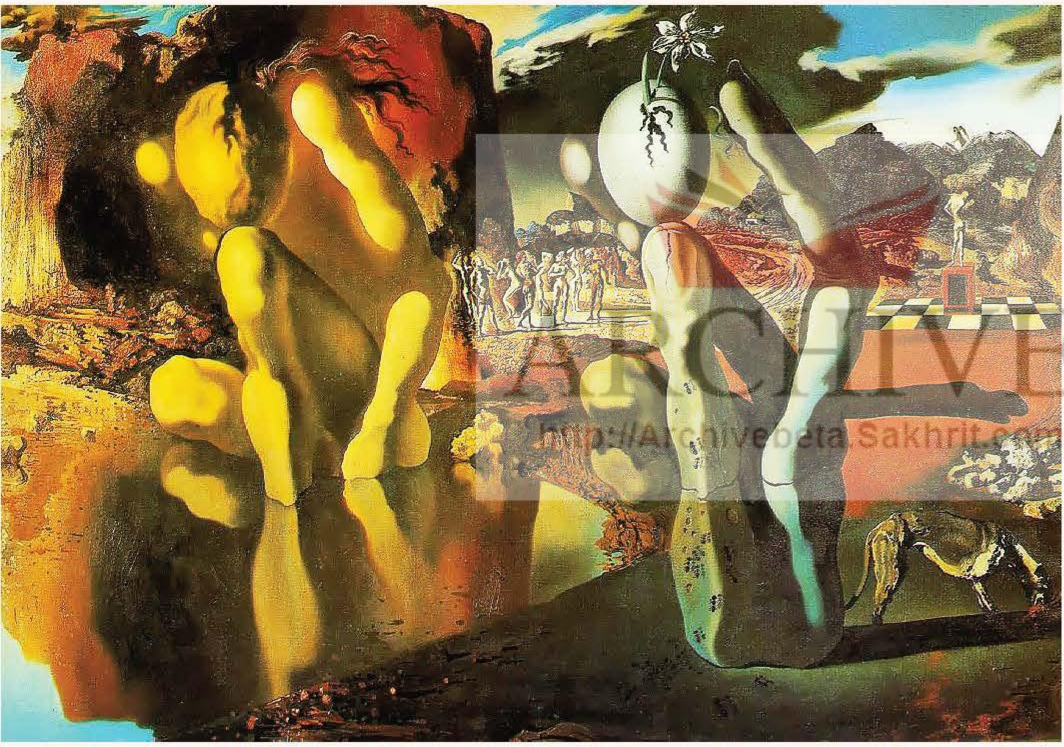
حقيقة لا أعرف..

هاأنذا ما أزال أردد الكلمات القديمة نفسها. لن أتغير ربما أبدا.

أجلس تماما حيث كنت تجلسين على ركبتي، وأضمك من الخلف، وأخفي وجهي تحت شعرك، فيسود الظلام، وتتجه شفتاي من تلقاء نفسيهما إلى المكان المعلوم في عنقك. ليس غريبا أبدا أن يراودني الشعور ذاته الآن. هذا الشعور يحرك في داخلي شهوة جارفة في البكاء لكنني لا أستطيع كما كنت، وكما سأبقى على الأرجح. الساعة الآن تتجاوز منتصف الليل. أتوسد يدي وأحاول أن أنام، حتى وإن كان نوما متقطعا، ولا لون له ولا رائحة.

هذا الشرطي الواقف عند رأسي متى أتى؟ ومن أين؟ ولماذا يمسك بي بيد من فولاذ؟ ولماذا يضربني بكل هذه القسوة؟ ولماذا يصرخ في وجهي؟ ولماذا كلامه عصي على فهمي هكذا؟ ولماذا لا أتألم؟ ولماذا لا أحاول الهرب؟

أجد في نفسي رغبة عميقة في الانقياد له دون


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعنت كأنه قدري. لا أجيب على أي سؤال من أسئلته، كأن لا شيء مما يجري يعنيني. أعرف فقط أنه يتجه بي إلى سيارة الأمن، التي أراها مركونة في مكان غير بعيد. من خلال زجاج نافذة السيارة أراه يجري مكالمة هاتفية. لا أشعر بأي شيء حتى وأنا أسمعه يقول لشخص ما على الخط: «لست متأكدا سيدي تماما، ولكنني أعتقد أنه أحد أفراد العصابة الاجرامية المبحوث عنها. هيأته تشي بذلك».

يبدو لي أنني ما أتيت إلى هذا المكان، وما انتظرت كل هذه المدة، إلا لهذه الغاية. أحس بتدفق الأفكار في رأسي، وبتزاحم المشاعر في قلبي. ثمة فكرة رهيبة تستبد بي شيئا فشيئا، ويبدو أنها لن تتركني بسلام.

ربما أنت الآن مرتاحة في قبرك. ولا فائدة ترجى من أي فعل يمكنني القيام به، بل ولا معنى له، لأن لا شيء سيتغير حقيقة. ورغم ذلك، أشعر أن هناك قوة خفية جبارة تدفعني للقيام بفعل ما. لا أخفيك أنني أعرف تماما، منذ هذه اللحظة، ما علي فعله: عندما سأقف بين يدي القاضي، الذي أعرف بشكل مسبق أنه لن يسألني عنك مطلقا، لأن موتك ببساطة قضيتي أنا وليست قضيته هو، سأقول له بملء فمي، وبكل عفوية، ودون أي اهتمام بسخط الحاضرين ولعناتهم: «أنا المذنب سيدي القاضي. أنا من قتلها، وقد كنت على وعي بذلك.»

على عادة كل القضاة سيوجه لي الكثير من الأسئلة، لكنني على غير عادة المتهمين سأعيد على مسامعه نفس الكلام السابق دون زيادة أو نقصان. وبعد أن يفقد أعصابه، فليقرر ما يشاء: الموت أو السجن أو مستشفى الأمراض العقلية. دون حاجة إلى أن أغمض عيني يصلني صوتك من وراء التراب بوضوح. ماتزالين تخافين علي كما كنت على الدوام. أعرف ذلك، حتى وإن لم أك في السابق أقدر هذا الأمر حق قدره. كلامك لا يزيدني إلا يقينا بأن ما أفعله هو الصواب. تعرفين، دون ريب، كم كنت عنيدا، وما أزال. كفى الآن أرجوك. سميها حماقة إن شئت. وحتى لو كانت حماقة فعلا فلا تخيفني في الواقع، تبعاتها، حتى لو اكتشف ذات يوم، بطريقة ما، وبعد أن أفعل ما أنا مصمم على فعله الآن، أنك لم توجدي قط خارج حدود خيالي.

قصة قصيرة

البحث عن وجه جديد..

■أمينة شرادي

كان هناك ازدحام شديد. تدافع بالأيدي بين الأطفال و ذويهم من أجل الوصول إلى حيث يوجد المخرج الذي جاء إلى هذه البلدة للبحث عن وجه جديد لطفلة لفلمه الجديد. وصلت مريم مع أمها إلى المكان ووقفت تنتظر في صف طويل وعريض. حل المساء والطفلة مريم لم تمل من الانتظار. مسحة من الحزن تستوطن ملامحها. فتح الباب أذن لها بالدخول. غرفة شاسعة، تحولت إلى بلاتوه للتصوير، بها كاميرا وأضواء ومساعدين آخرين. لم تهتم. تقدمت حيث الصوت ينادي عليها. اقتربت من المخرج. طلب منها الجلوس. نظر إليها مليا طالبا منها أن تنظر إلى الكاميرا ثم سألها عن اسمها وسنها. بعينين حزينتين وصوت مضطرب قالت: اسمي مريم وسني 14. واستمرت في الحديث دون انقطاع. قالت والدمع ينهمر بشكل هستيري:

- في السنة الماضية، كنت أتجول قرب بيتنا، اقترب مني رجل طويل القامة وطلب مني أن أساعده على حمل بلاستيك خضر. أخذت البلاستيك رغم ثقله وذهبت معه إلى الشارع الآخر. لما أردت العودة، طلب مني أن أرافقه إلى بيته حيث أطفاله و زوجته ليعطيني تفاحة. صدقت الفكرة، وهنا سكتت مريم وسكت كل من في الغرفة «البلاتوه» ينتظرون تكملة القصة. طلعت السلم العالي معه دون خوف ولما فتح الباب دفعني إلى الداخل حتى سقطت أرضا. سألته أين أطفاله؟ طلبت منه أن يتركني لكي أعود إلى البيت...بكت مريم كثيرا، رفض طلبي ثم نزع ثيابي ثم...هنا قاطعها المخرج وهلل فرحا: أنت رائعة. لك موهبة خارقة. كيف يمكنك أن تنسجي من خيالك قصة بهذه القوة؟ وصفق كل من كان حاضرا. مسحت دموعها وقامت دون أن تنظر إليهم واتجهت نحو الباب. التفتت إلى المخرج وقالت: لما نزع ثيابي نزع معها كل أمل لي في الحياة. وخرجت.

قصة قصيرة

إلى السرير!!

■إدريس الهراس

الوقت جد متأخر، هبت مهرولة من السرير كالملسوعة، واتجهت صوبه.. كأنما هو في حلم، كان يحلق في سماء منتداه، متنقلا بين أركانه وزواياه، وأنغام القمر الأحمر ترحل به بعيدا بعيدا.. في الزمن الجميل الذي أبت أيامه أن تعود!!

لكزته بقوة! ارتطم رأسه بشاشة الحاسوب، فحفرت النظارتان تقبين فوق أنفه!.. مضطربة، وبعينين جاحظتين، صرخت في وجهه قائلة: النقر على هذا الصندوق الملعون ليل نهار، شغلك عنا وعن نفسك، غدوت بمعيته شبه مجنون! تضحك لوحدك، وتعبس لوحدك، وتشدو لوحدك، وتثور لوحدك!.. ورود وهدايا، وعبارات حب وامتنان، وشعر كثير.. ممن كل هذا؟! ولمن هو مُهدى؟! ثم من هم أصحاب وصاحبات هذه الصور المتنكرة حينا، والمبالغة في التجمل والابتسام أحيانا أخرى؟!! أفعال مراهقين!.. اسمع، لم أعد أقوى على التحمل، إما أن تؤوب إلى رشدك، كما في سابق عهدك، وإما المحكمة!!

... ازدحمت الأفكار في رأسه.. توجه إلى سريره، وهو لا يعرف بماذا يجيب!!

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إبداع إبداع إبداع

قصة قصيرة

لحظة .. اغتيال

▪فاطمة عافي

أمامي سجادة الصلاة.. أنظر إليها لكن.. لا أستطيع الاقتراب منها ..

نظرت إليها طويلا ثم .. أشحت بناظري عنها ....لم أعد أستطيع الصلاة ..

لا زلت أتذكر اليوم الذي أيقظني فيه والدي وأمرني بالذهاب مع أخواتي للوضوء استعدادا للصلاة.. كان الوقت فجرا.. فرحت وأحسست أنني كبرت رغم أن عمري آنذاك لم يكن يتجاوز سبع سنوات ..

أمرني أن أرتدي الحجاب.. كنت نحيفة جدا وكانت الملابس التي تخيطها لي والدتي فضفاضة ..واسعة وأكمامها طويلة ..

سارت الحياة بسيطة وهادئة .. أمي ربة بيت تتفانى في خدمة ورعاية أسرتها ..محبة لزوجها فهو ابن عمها ..

أما أبي فموظف ..من البيت للعمل ومن البيت للمسجد الذي يوجد في الحي ..إمام المسجد صديقه..

أمامي سجادة الصلاة .. لكنني .. رغم محاولات عدة، لم أعد أستطيع الصلاة ..

منذ أيام ..بينما أنا أصلي، وجدت نفسي بدل قراءة القرآن والتسبيح ،وبصوت مرتفع، أوجه اللوم إلى الله ..

كنت غاضبة ..حزينة ..متألمة وألمي كان جمرا يحرقني .. كيف تركه الله يفعل بي مافعله؟ لماذا لم يحميني؟ فهو الله القادر على كل شيء ..

ارتعبت مما قلته.. خفت أن ينزل بي عقابا ..فهو شديد العقاب كما ردد على مسامعنا أبي منذ الصغر ..

لم أفرط يوما في فرض من صلاة أو صوم ..عندما أخبرني والدي بأن صوت المرأة عورة تعلمت التحدث بصوت منخفض ..ولما كانت المصافحة حراما، لم أصافح أحدا ..

عندما سجدت وجدت نفسي أصرخ ..أعاتب ..كلمات قاسية تلفظت بها ..الجرح كان عميقا ثقتي بربي كانت كبيرة ..كبرت وأنا أعتقد أنني مادمت ألتزم بكل ما فرض علي، لن يحدث لي مكروه في الدنيا ولن ألقى في الجحيم ..

ماذا حدث وكيف حدث؟ .. لما تركه يقضي على حياتي .. على مستقبلي .. وأنا التي كان الكل يتنبأ لها بمستقبل متميز بما لها من.. ذكاء ..تفوق دراسي ..

كان يوما من الأيام التي تهطل فيها الأمطار وترفض أن تتوقف ..الوقت مساء ..لم تتجاوز الساعة السابعة .. وككل شوارع المدينة رغم وجود إنارة تبقى مظلمة .. لدرجة أن الإنسان لا يتبين ملامح من يواجهه ..

كل ما أحسست به شبح يظهر فجأة.. من أين لا أعرف .فالمطر كان يتساقط بغزارة والرياح قوية تجر كل ما تجده أمامها ..حتى الإنسان تدفعه بقوة وعنف..

كان الشارع فارغا ..الكل جرى يختبئ هربا من المطر ..من الرياح التي تصفع الإنسان دون رحمة ..

فجأة يظهر شبح ..من أين ..لا أعرف ..

أحسست بأنفاسه بالقرب من وجهي.. تجمدت من الذعر ..فحيحه كفحيح الأفعى وهو يأمرني بعدم إصدار أي صوت وإلا سيذبحني بالخنجر الذي يضعه على عنقي ..

قلت في نفسي، الموت أرحم مما يمكن أن يحدث لي فحاولت رغم الرعب الذي كان يشلني الهرب ..الإنفلات..

قاومت والرعب يكاد يقتلني..

حاولت الصراخ لكنه كمم فمي .. ثم ضربة قوية على رأسي جعلتني أفقد الوعي ..

لا أعرف كم من الوقت مر وأنا مغمى علي .. أخذت أستعيد وعيي شيئا فشيئا ..ألم رهيب في كل أجزاء جسمي ..بجهد.. فتحت عيني أحاول أن أتذكر ما حدث ..كنت مستلقية في زقاق ضيق مظلم ..لابد أنه جرني إليه بعد أن سمع صوت خطوات مسرعة .. ضربني ليسهل عليه التخلص من مقاومتي التي أصبحت أكثر قوة عندما تمكنت من عضه ..

قطرات المطر الغزيرة تغسل وجهي ..

رأسي يؤلمني.. ينزف.. فالضربة كانت قوية.. قدماي لا تحملني..

أمشي.. أتمايل ..أتعثر ..

ما أن فتح الباب حتى سقطت ..صرخت أمي .. أفقت ..وجه أمي ..نظرات التساؤل التي تطل من عينيها ..صدمتني ..أعادتني إلى واقع ما حدث ..

لم أستطع أن أخبرها بكل ماجرى ..رفضت الكلمات وبإصرار أن تتجاوز شفتاي ..كيف أخبرها بأن ابنتها قد انتهت ..اغتيلت في لحظة ..

في لحظة قضى وحش بشري على مستقبلها ..جعل منها جسما سيتحرك لكن بدون روح انتزع منها روحها ..تمنيت لو قتلها، كان ذلك أفضل ألف ألف مرة ..بصعوبة وجدت صوتا غريبا ..كأنه ليس صوتي يخبر أمي أن سارقا اعترض طريقي ..

ضربني في رأسي وسرق سلسلتي الذهبية وأنني المذنبة لأنني لم أكن أخفيها رغم أنها نصحتني بذلك مرارا ..لما لم تكن ملابسي ممزقة ..ولما كانت تعرف أنها عودتني على عدم الكذب ..صدقتني لكن مع الأيام وهي تراني حزينة ..شاردة .. أذوب وأحترق كالشمعة شيئا فشيئا وأنني أشيح بوجهي كلما واجهتني ..أهرب من الأسئلة الصامتة التي تطل من عينيها ..بدأت تقلق من أن يكون ما حدث لي أكثر من كونه سرقة ..لم تستطع أن توجه لي سؤالا مباشرا ..كانت تخاف أن تسمع ما تكره ..

مع الأيام أصبحت أنشد الوحدة .. أخرج من البيت لكن لا أذهب إلى الجامعة بل أتيه في طرقات المدينة إلى أن تكل رجلاي ثم أعود إلى البيت ..

أصبحت أتحرك بدون روح .. ازداد هزالي .. لم تعد أمي تستطيع الصبر ..لابد أن تعرف ما حدث ..أن تتأكد لتستطيع مواجهة الأمر ..أصرت أن نذهب إلى الطبيب ..لم أمانع بل

أحسست كأن ثقلا انزاح عن كاهلي ..فضلت أن يخبرها هو ما دمت لا أستطيع أن أخبرها فالكلمات مهما حاولت كانت ترفض أن تتجاوز شفتاي ..

في عيادة الطبيب أحسست أنني أختنق ..لا أستطيع أن أتنفس ..رعب قاتل تملكني ..

أصبحت الرؤيا ضبابية ..قاعة الإنتظار تدور ..ثم وأنا أتجه نحو قاعة الفحص أغمي علي..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعر

«على قلَق / على قلِق»*

■ إيمان حسيون - تونس

«على قلَق كأنّ الريح تحتي»
تراودني المفارق عقب جدب بأن
أرتاد صوت الريح ما بين منعتق الرؤى
وبين البيْن إذ يعلو مباهجها بمفترق النشيد
وإنّي أتقشّف الكلمات من زادي المهجّر
بين فصاحتين للإنشاء رملا وماء..
وإني تتدثّر الأشواق منّي كيد حرفي
لمّا يعاجله انهمال في المدى برقا..
أكايد ما تلألأ من سراب الوجد بالأنحاء
علّي، أتّقي غيب المفارق
أرتقي وجها جديدا للحقيقة في الخيال
وأغتدي بالجائش المكنون من خيبات أرضي
للقلاقل في دمي وجع انتحاب.. ولي من
فائض التاريخ بالأحزان حزن غائم
إذ يقلّبنا الرّواة على الصّحائف غدوة،
قصصا، أسانيدا طويلة في الصّلف العتيق
وفي أثل السّلالة و المديح..
تقلّبنا النوازع فكرة، شهوة
يرتقيها الناشؤون من السّراب إلى أدنى الأماني
وأدنى ما يبوح به الحفاة من الوعيد
يبتديها الطالعون من المديح تداركوا فقر العبارة بالذهب
يبتديها العارفون النّازلون من السّحاب وقد
زلّت بهم درجاتهم عن خفي الكشف في السجف
وأردتهم مواجدهم إلى خلب
يعبّون منه الوهم في الأقداح
يترعها الفراغ
يسمّون كلّ منزلة بلد
يسمّون وجه الأرض خبزا
والأهازيج لوحا أو نداء..
يفيضون من حدس مديد
من حروف العطف في كتب التراث توالدت قصصا
ومن غنج الرواة عن المقال..
تجيء الأرض قافلة وقد شاخت مناكبها
وخضّبها الغياب بما أفاضوا من سدم
يجيء البحر سارية
وقد خرّقتها الرّيح من غلط الجهات
تغرّب حيثما اتّفق الهوى
ويسيح من ماء بعيد برّها
ويسيح من شظف الكلام
عتبي على الأرض الكدودة لا..
تصالح غير لألاء الوعود
لا تمدّ الروح للمشطور من شغف بها
تشرّده المنافي والمقابر والسّحب
على فرق أمدّ الرّوح فيها
'خليلة'
خوف يدهمني الحلول
فأجني الصبابة حسرة
وأظلّ أنتحل الصمود وبي جروح النخل في علياء سحابة
على قلِق كأنّ الرّيح تحتي...
أشدّ هزائمي كحقائب العشّاق
يجمعها الشّتات
وأركب صهوة الفقدان نحو مفارقي...

***(من مطلع قصيدة المتنبي: على قلق كأن الريح تحتي..)**

شعر

نزيف العلا

■ عبد الغفور مغوار

- 1 -

اليراع المحتار زل صليلهْ
حرف قلق يستفيض منه الأرقْ
قد كبا في فضاء الورقْ
واعترافُ الصمت بتحريف الوصيهْ
انتصار على ظلمة كل هذا الغسق

- 2 -

في فورته، الغضبُ الساكنُ
في شفافية الرشح في لألاة العرقْ
يهذي بالحياة ويهذي بالغرقْ
إما هجر تحاصره الأماكنُ
أو ربيع يساوره تألق الشفقْ

- 3 -

في إغفاءات النوم وفي سهو الحلم
بين أحياء يخدع فيهم ألق مرتزقْ
ما الذي يا ترى أنساهم ذكر النفقْ؟
أبد سائر في الأبد - العدم
في سفر التاريخ المختلقْ

- 4 -

حطوا بجحيمهم فوق أحجارنا
والمحيط رمالٌ رفات تبعثرها الريحْ
أصداف الخليج فراغ صحيحْ
مَن سماءً لسهولنا يعيرنا
حتى يسلم.. فوْحُ زعترنا والشيخْ؟

- 5 -

النور تلاشى والفوضى أقطارْ
العلا تنزف.. فيها كالجريحْ
بات يمشي مثلما الكسيحْ
ذاك الضائع.. فينا لعِلّاتنا والعارْ
سموا زعمنا ما شئتم فالقاموس فسيحْ

- 6 -

أيها اليأس لا تعترض سيل القافيهْ
أفما يكفي أن أبى الإلهام الشّحيحْ
دع فراغ السطر يسيحُ يسيحْ
يولد الحرف من ثورة آنيهْ
يمسي المعنى للمعنى نطيحْ

دردشة على هامش تصريح...

■ حسن الخطيبي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقول الرواية التي كان قد بدأ قراءتها قبل أربعة أيام:

كان هذا ظهر ذلك اليوم الحار من شهر أغسطس، كان الحر قد بلغ خارج السلم في ترقية سريعة يحار منها موظفونا الذين يدركهم شبح التقاعد وهم في الزنزانة الأولى من زنازن الترقية. الكل يبحث عن ركن بارد من هذا المنزل. كان جدي يسبح داخل قوقية بيضاء شفافة تعبق منها رائحة الكعبة من دون ملابس داخلية لأنها تخنقه كما يقول، ولا أعرف ما السر في حرمانه جدتي من التخفف هي الأخرى من ملابسها الشتوية أيام الحر كما يفعل. فقد الجواب الذي يردده دائما إلى ذهني:

- لأنه هو الرجل.. والمرأة حرمة.. هو الرجل والسلام. أوسدات مدام..

جدي الآن ينام على ظهره ثم ينبطح على بطنه ولا يجد وضعا يريحه، يترنح باحثا عن الريح، يخطب ود المروحة المعتوهة التي تبحث عن الريح لنفسها فيقترب منها أكثر من اللازم فتهز تلابيب قوقيته عن فخذيه فيضحك أخي الصغير فتلكزه أمي. هذه المروحة هبة ابن خالتي العائد من فرنسا بعد عامين من الغربة، وقال إنها من باريس، وفي تبته أنها من مزابل باريس.. لكن الأعمال بالنيات كما علق جدي وقتها. على أية حال هي الآن تتحرك بمشقة ويتحرك معها قلب أبي لأنها تنفخ فاتورة الكهرباء. أما الريح فقد تركته هناك في باريس حين كانت في عز شبابها...

ملأ أحد المسؤولين بوجهه الخريفي شاشة التلفزة من دون إذن مسبق، شبهه جدي بآكل النمل وشبهته جدتي بالمعمر الفرنسي فرانسوا وشبه ابني الصغير بمعلمه نونو القزم الذي يكرهه جدا.. اندفع هذا المسؤول يخطب بمفردات من عالم الاقتصاد منتشيا بذلك. كان يتكلم وهو لا يكف عن التحرك من على كرسيه الواسع جدا. تمنى أخي لو اختصر هذا المسؤول لأن كلامه زاد البيت حرارة وحتى لا يفوت عنه كذلك النقل المباشر لمباراة في كرة القدم.. بينما أبي يتدخل لأول مرة مشيرا إليه بأصبعه شارحا لنا كيف كان هذا المسؤول وكيف أصبح خاتما قوله:

- سبحان مبدل الأحوال. خضع هذا المسؤول لعملية تجميل كبيرة...كيفاش كان وكيفاش ولا...تحول الشخصيات بهذا الشكل لا يحدث إلا في الرسوم المتحركة...

لم يستوعب جدي ما يقوله المسؤول عن تكرم الدولة ببيع بعض ممتلكاتها لشركات أجنبية خاصة، وأصر على أحقيته في الفهم وإلا أطفأ التلفاز لأنه مواطن صالح أولا، ولأنه هو من اشترى هذا التلفاز بالتقسيط من أجرة تقاعده الهزيلة تلبا.. شرحت له خطبة هذا المسؤول ما استطعت ...ابتسم جدي ابتسامة تحولت إلى قهقهة ثم إلى طخطخة بان معها ما تبقى من أنيابه المهترئة مثل من رأى الجنة في الوقت بدل الضائع من حياته، وتلاها بانبطاحة وتعليق ساخر وهو يهز رجليه إلى الحائط سامحا بمرور تيارات هوائية باردة نحو محركه الذي زادت درجة حرارته ناسيا القوقية وشفافيتها وغياب الملابس الداخلية :

- بلا ما يزوق لكلام يجي تيشان ويقول لينا «البلاد للبيع» والسلام...

ضحكوا جميعا و قهقهوا ومنهم جدي الذي كان يقول إن القهقهة من نواقض الوضوء. ضحكوا لكلامه كما ضحكوا لفضح القشابة لعورته.. ثم سألني بعربية يحاكي بها عربية المسؤول :

- وهل ستتكرم الدولة ببيع المواطنين كذلك إلى شركات خاصة أم لا..؟؟..

ارتفع منسوب القهقهات وهمت جدتي أن تزغرد على كلام جدي لو لم تخنها أسنانها البلاستيكية التي انزلقت على حين غرة فوضعت خمسة على فمها خوفا من أن يضحكوا على منظرها المزعج الذي لا يعرفه إلا جدي ليلا...

استغل ابني الصغير هذه الفرصة لينقض على على آلة التحكم عن بعد وضبط جهاز الاستقبال على قناته المفضلة، فالوقت وقت «توم وجيري» وبعده مباشرة حلقة جديدة من سلسلة «المخادعين الجدد»...

الإيعاز المتأخر

■ سامي شهاب الجبوري - العراق

كان الغضب يمتطيه وهو يصبّ علينا شعاراته المذيبة والمخيفة التي تنخل أسماعنا دونما استئذان، استعد استرح كلمتان تعفنتا في مسامعنا ونحن نخاف منه عندما يحين وقته.. الهدوء يعم المكان ولم نحرك ساكنا وهو يدور حولنا متفرسا في قيافتنا وآهات جراح الدراسة تغرس فينا سنابل السهام لفراقنا تلك المواطن ومكوثنا هنا.. هاهي شعاراته مرّة أخرى تنوي في أرض المكان ..انتبهوا لهذا وعليكم القيام بذلك. قدّم لنا نصائحه الإجبارية ونحن كنخل شامخ لا يتحرك خوفا منه .. أمرنا بالانصراف والتزام أماكن آمنة لأن سنفونية صافرات الإنذار بدأت تعزف لحن الرعب والإيعاز بقوة (إلى الوراء در).. هرول.. تحوّلت الهرولة إلى ماراثون مشحون بالهزل لأن وجوه الجميع كانت مبتسمة وأصوات وقع البساطيل على الأرض قد أطربت المكان المهجور واحدنا يسبق الآخر. تخيّلت على الفور ماراثونات العالم وكيف هو ماراثوننا .. جلسنا قرب القاعات التي سكنتها نسيمات الرياح الهادئة بعد هجر أصحابها لها عنوة بسبب الحرب وقهقهات بعضنا على سخرية جمهور (موليير) علينا لأنه وضعنا في ملهاة نتخبط فيها آثارنا ونحبو لاهثين بحثا عن النهاية، وآخرين أخذوا يرتدون خوذا متروكة بين القاعات، وآخرين افترشوا الأرض الصلبة (وبيرياتهم) تسدل الستار على وجوههم المتعبة زحفا وراء القيلولة .. أحلامنا بدأت تركب هودج الماضي وهي في طريقها نحو مواطن الكتب والدراسة ونفوسنا تنظر ثاقبة في بعضها الآخر متذكرة فقدها.. والصمت الداخلي قد عبّأ جنوده حتى بدأ نوفل (أفأفته) من حاله وتناثرت من جعبته شظايا الملل وبدت تقاسيم وجهه تكتحل رمادا بعد رحيل قافلته إلى منفى قريته قاصدة جامعته التي يتذكرها بمرارة المهزوم بمعركة أو حب وهو يقول: أهذا هو حالنا بعد التخرج.. بسطال وجوع وأوامر؟.

قهقهة مباغتة تصيب الهدف أطلقها عبد الصمد وشاطرته بأضحوكة ممازحة وهو يردّ عليه:

- أنت بطران هسة وكت دراسة دشوف الحرب اشدسوي.

أطلقت له لساني وقلت: هذا هو حال العلم عندنا.

صرخة مدوّية جاءت تسبح في فضاء هادئ وترتطم هنا وهناك في أرجاء المعسكر وهي تحمل عبارة (هرولوا) إلى مواضعكم فقد وصلت طائرات الأعداء.

هرولة ماراثونية أخرى تقبعنا جبرا في مواضع متفرقة تسع الواحدة منها لاثنين أو ثلاثة هربا من عقاب السيد العقيد المشحون غضبا لا من طائرات الأعداء التي تحلّق فوق رؤوسنا باحثة عن صيدها.. كنت قد قابلته قبل ستة أعوام وجها لوجه عندما جلس بقربي ونحن ندرس في صف واحد وهو يتفجر فرحا ويثور مرحا وها أنا أقابله بوجه عابس في موضع ترابي عرضه مترين وكذلك طوله.. انجلت الغارة وإذا بظل غيّم فوهة الموضع وعبد الصمد بتشكيلات وجهه الرومانسية يصرّح تصريحا من خلف الكواليس: كل عقلكم أموت بالغارة وما أتزوج!!

كان يأمل أن يتحقق حلمه بالزواج قبل هذه الملهاة المأساوية التي فُرضت علينا.. نهضنا ننفض أتربة قد كحّلت بزّاتنا وأمزجة متأملة المجهول تصفع أفكارنا وأحاديثنا عن تلك الأيام الجميلة بدأت تنضب من أوعية الذكرى ومرايا الهموم تلوّح لنا براياتها أنها قادمة.. جلسنا قرب أكداس الخوذ وشعرنا أنه يوم غير عادي، فالساعة عزفت مقطوعة الساعة العاشرة وصوت حرس السرية لم يرن في مسامعنا عن موعد التعداد والنزول إلى البيت ... سنفونية صفارات الإنذار تطرب أشباح المعسكر مرة أخرى والرياح الهادئة تصفع الأشجار وتميلها يمينا وشمالا وقرقعات البساطيل التي تتحكم بها الأقدام الخائفة تعزف لحنا آخر(سامبا الفزع) داهسة الفراشات الملونة وجيوش النمل المنتشرة على أديم الأرض للعمل وهي تسير بنا نحو المواضع مرة أخرى .. رميت نفسي بإحدى المواضع وعبد الصمد وإياد يقطنان معي كنزلاء طوارئ وعشر دقائق في فندق أرضي طفحت بذكرانا نحو السطح واقحمتنا بتراتيل الخيال ..استرجع إياد شريطه وأوقفنا عند شلالات الموصل نزلنا من السيارات واتجهت كل جماعة صوب ما ترتاح، كان المكان هادئا وماء الشلال يتدفق بانسيابية مشلولة حتى استبانت للشلال مفاتنه من الحصى والقواقع والطحالب التي انتشرت على ضفتيه المطلية بالكافيتريات وعدد من الباعة المتجولين .. الطعام الذي طهته وحضّرته أنامل الزميلات على سفرة نظيفة زكمت أنوفنا وأرغمتنا على مداعبتهن وهنّ يفترشن أصناف الطعام بانسيابية شفافة وموسيقى الأغاني الرومانسية صدحت بالمكان انسجاما وبهجة.. انتهى التحضير وجلسنا نسمّي على مائدة الرحمن(بسم الله الرحمن الرحيم) وإذا بالمقاومات الجوية وأصوات مدافع الـ57 تقطع مسلسل الذكريات وترغمنا على التأهب والاستعداد وترقب ما سيحصل. اشتد القصف واشتدت المقاومة ونحن في وجل وحذر.. نواقيس الجوع تسللت أصواتها بين أحشائنا وجوقة الحرب عزفت السنفونية الختامية لانجلاء الغارة ونحن نتقافز ناظرين في ساعاتنا وأعيننا تتحرك كعقارب الساعة صوب مقر القيادة منتظرين قدوم أحدهم لإعلان التعداد.. هلاهل الصرخات الإجبارية تبشرنا بالتجمع فورا أمام حضرت العقيد الغاضب دائما. تسحّبنا واحدا تلو الآخر وأقدامنا تركل إحداها الأخرى استعدادا واستراحة بحسب إيعازات العريف وإذا به يصعقنا بقوله: انتبهوا ستنامون اليوم في المعسكر وسنسلمكم أسلحة كي تحرسوا المكان.

لم يتفوه أحدنا برفض أو سخط وكل ماقاله يجب أن ينفّذ ووجوهنا ترهّلت خيبة بعد الصفعة، مرة أخرى يتفوّه بغضب عارم وتهديد مخيف وهو يقول: اذهبوا إلى المطبخ لأخذ القصعة وانتظروا موعد تسليم الأسلحة.

علياء كبريائنا أوصدت أبوابها كي لا ترحل القافلة صوب المطبخ.. تهامس البعض ورفض الآخر واستسلم الآخر حتى تحوّل حديثنا إلى شبه اتجاه معاكس وكل فسّر للآخر وجهة نظره.. التقيد بأغلال الاستسلام فاز بجرنا نحو منتدى الطعام لأن الحانوت قد أغلقت أبوابه للهجرة القسرية التي تمثلت بالتنقلات إلى الوحدات الثابتة.. الأمعاء بدأت تذرف دموع الجوع وتسكبها في كأس الكآبة التي انتابتنا.

هرول هرول.. كلمة صدحت في أرجاء المعسكر من نقيب ذات ملامح سمراء وهو واقف أمام المطبخ وباستهزاء يقول: شدورون ريوك .. انتو بطرانين..

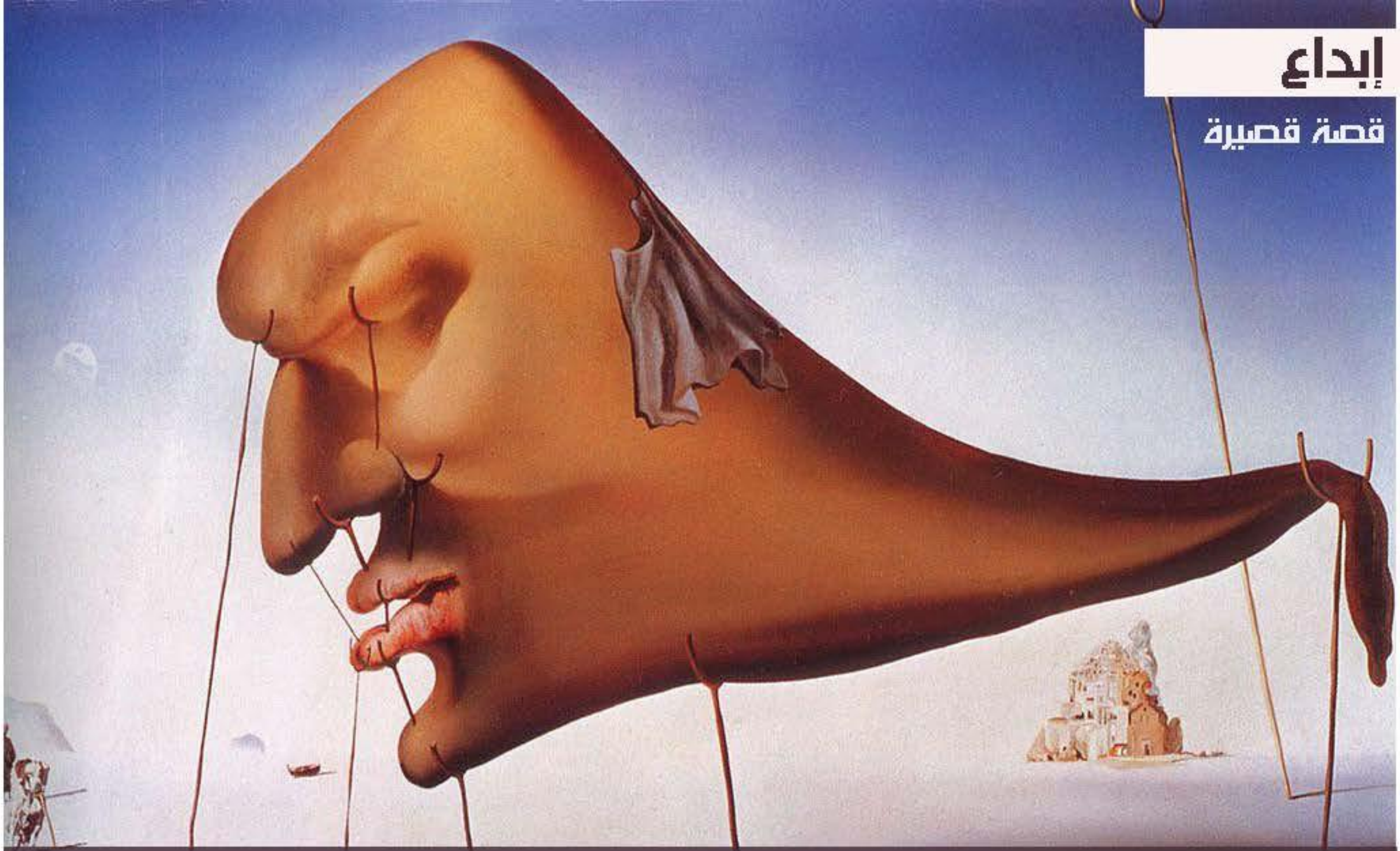
اصفرّت وجوهنا واختلطت التقاسيم مع بعضها ونحن مندهشون بالطعام والكلام في الوقت نفسه.. وعبد الله يوجه لكمة ممازحة لحضرة النقيب ويقول: سيدي اشلون ما نريد ريوك مو كتلنا الجوع ..

صرخة مدوية من النقيب تنقلني على الفور إلى مدرسة الشروق الإبتدائية وأنا ماثل أمام معلم الرياضيات الأستاذ هادي وهو يقول لماذا تأخرت؟ وأنا أرتعد لهول الموقف.

السجن القريب من المطبخ طأطأ أذنيه ورتّب لوازمه لاستقبال نزيل الطعام..اقتادوا عبد الله إلى غرفة صغيرة أشبه بمعتقلات هتلر بعجرفة وازدراء ونحن واقفون أمامه من دون حراك أو أن ينبس لسان أحدنا بكلمة .. الأرض ركّزت جاذبيتها على وجه نوفل وجعلته نديمها لا يقوى على رفع رأسه.. تقدمنا بطابور لاستلام برتقالة مع حساء شوربة عدس وصمونة صغيرة وإذا بالنقيب وليد الذي يسكن بجوارنا يلزمني بأخذ علبة جبن ولكن صاحب السمار حضرت النقيب هادي يقول: عيب عليك خلّيها للضباط مو عدنا خطار..

تركت العلبة وتركنا المكان بعد أن شبعنا من طعام كلامه ظافرين بغنيمة قدرها صمونة وبرتقالة.. المواضع التي افترشت أرض المعسكر تهلهل لنا بعد رجوعنا من معركة طعامية خاسرة وتدعونا إلى ضيافتها لأن سنفونية الغارة استرجعت قواها من جديد، وصيحات العقيد الغاضب تلاحقنا هرول هرول.. ولكن إلى أين هذه المرة.؟.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الوقت بدل الضائع...

▪عبد الرحمان مسحت

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

الشوط الأول

المرة الألف –على ما أعتقد– تتدحرج كالكرة ناحية الشركة، رأسي تحت وقدماي في السماء، هكذا حاولت أخيراً أن أتعلم المشي. في بعض الأحيان عندما أتمرد على أفكاري وأمشي عادياً كبقية البشر، أشعر كما لو أن العالم يسخر مني. يخرج لسانه في حركة بهلوانية ويشمت بي. وتبدو لي الصور ضبابية غير واضحة المعالم كخريطة كرطونية بللت في يوم ممطر.

تتدحرجت ذلك الصباح الندي، وكانت المدينة ما تزال نائمة –وباردة أيضا كجليد- بدت لي الشركة على مقربة مني بلا معالم، كل ما فيها أبواب موصدة ونوافذ حديدية تآكلت بفعل الصدأ. نظرت إلى رأسي فرأيته يتأرجح يمنة ويسرة، يأبى أن ينطلق إلى الداخل. ترددت كثيراً قبل أن أقرع بقدمي الباب. فتح لي صالح (شاوش) بابتسامة عريضة عفوية وحياني بحرارة.. أول ما تنظر إليه تحس بالطمأنينة.. هذا الرجل الصبيح الطيب، لابد أن أحد أولاده في مثل سني؛ لذلك كنت كلما جئت إلى الشركة يسرع في استقبالي بحفاوة بالغة ويدعو لي بالتوفيق، ويحذرني في نفس الوقت، من شر المدير والكلاب المحيطة به.

الشوط الثاني

قطعت الممر الضيق المفضي إلى مكتب السكرتيرة الخاصة للسيد المدير المحترم. قرعت الباب، وانتظرت وقتاً طويلاً حتى خلتها نسيت وجودي، وأخيراً أذنت لي بالدخول. نظرت إلي و(مصمصت) شفتيها استخفافاً واستمرت تمضغ العلك. حاولت أن أكون معها مؤدباً. حييتها وابتسمت. لم تكلف نفسها عناء الرد على تحيتي.. فكرت في أكثر من طريقة لسحقها، وتخيلت نفسي أصرخ في وجهها: «أنا إنسان مثقف.. حاصل على الإجازة في الأدب العربي، ودبلوم في الإعلاميات. شاعر نشرت عدة قصائد شعرية في جل الصحف الوطنية.. وفي سنة.. 19، لا أذكر السنة بالضبط، كتبت رواية من الحجم المتوسط، وطفت بها أعرضها على المطابع ودور النشر.. بعد جولات عديدة تأكد لي أنني أتواجد بسوق الجزارين. وخلال بعض التظاهرات الثقافية بالمدينة، التقيت ببعض الكتاب والنقاد - تضحكني كلمة النقاد حقاً- قدمت لهم ملفاً صحفياً شاملاً عن أعمالي المتواضعة، وأعطيتهم عنواني ورقم هاتف صديقي. قلت لهم إنني أنتظر ملاحظاتهم وتوجيهاتهم.. خيبوا ظني (السفلة)، لم يتصل بي أي أحد منهم، وأصبحت في خبر كان. نسيتهم تماماً وكنت كلما قرأت اسماً من أسمائهم، ألعنه في نفسي وأبصق عليه في خيالي.. أذكر أنني رأيت أحدهم على الشاشة الصغيرة، كان يبتسم للكاميرا ويوزع الوعود مجاناً على الشباب، ويعدهم بمستقبل أدبي مشرق، مر وقت طويل دون أن تحين هذه الفرصة العجيبة.

أعادتني الفاتنة الغبية من هذياني وهي تصرخ في وجهي: «طلبك مرفوض. الشركة عندها فائض من الموظفين». ومدت لي الطلب. قلت مستدركاً: «لكن السيد المدير وعدني..»، ولكنها قاطعتني وصرخت على الكلاب ليخرجوني من المكتب، وأنا أعلو وأهبط فوق أكتافهم العريضة الصلبة، رأيتها تمضغ العلك بعصبية وكأنها تمضغ وجودي وتقذف به وسط الأوحال والقاذورات.

رفضتني الشركة لآخر مرة، ووجدت نفسي أتدحرج في اتجاه شركات وإدارات ومقاهٍ وحانات وشوارع. بدا لي العالم كله يصرخ في وجهي: من أنت؟ (طز) في ثقافتك وخيالك البئيس. أنت لاشيء لا مكان لك هنا.

الوقت بدل الضائع

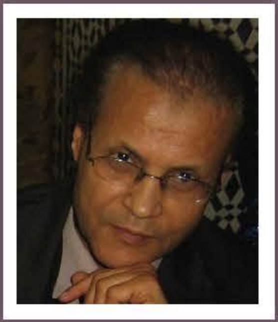
تدحرجت نحو نقطة معلومة، صرت بلا حجم: لا ذوق لي ولا طعم ولا رائحة. صرت ظلي ولا ظل لي. تقلص شكلي كقزم هرم، وتدحرجت عابراً البر الأرضي في اتجاه البحر المائي. هذه المرة وصلت مربع العمليات وبدت لي الشركة على مقربة مني. بدت أقرب مما كنت أتصور. وتدحرجت بشكل غريب: بق.. بق.. باق.. باق..

نشرة الظهيرة

في الحوادث: لفظ البحر شاباً مجهول الهوية. التحقيق مستمر لمعرفة ملابسات الحادث. أطفأ المدير التلفاز ونهض لتناول وجبة الغذاء.

نشرة المساء

في الحوادث: عثر رجال الإنقاذ على رزمة من الأوراق في جيب الغريق: طلب وظيفة، قصائد شعرية، صورة شيخ في عقده السابع.



■العربي الرودالي

*دراسة في أدب الشعر
الماهية وخصوصيات النوع في الشعر العربي...(1)

+توطئة منهجية

-هي دراسة بحثية نقدية تعمق المفهوم الشعري، بتشغيل ملكة الإبداع النقدي وتوظيف رصيد القراءات وتركيب منظور التأملات، في أدب الشعر وماهيته الجوهرية وتمفصلاته النوعية،عبر حضوره إنسانيا وإبداعاته تاريخيا وجماليته فنيا...وهذا البحث يحاول أن يلامس ويقارب بعضا من الكنه الشعري في ثابته ومتغيراته..فالدراسة هذه حملت على عاتقها مهمة الرصد ومحاولة التأطير، انطلاقا من رؤية شمولية في مقدماتها، وإبراز الخصوصيات النوعية في طرحاتها، وتحديد أنماط القول الشعري في تطبيقاتها، وذلك بالنسبة لهذا الأخير، على النموذج العربي منذ العهد القديم إلى العصر الحديث..وقد اعتمدت بأكثر على مختلف الباحثين والنقاد والأمثلة النموذجية والتجريبية، في إطار بنيوي تفكيكا وتركيبا...

+المستوى الأول: طفرة الإبداع الشعري

-1مدخل إلى أدب الشعر: تقديم

* «لن تكون حياة الناس عادلة إلا إذا كانت طافحة بالجمال»

-هذه القولة البليغة لرامبراندت فان، الرسام الهولاندي من ق.17، هي مع تماس كل جمال في الكون الإنساني بمختلف إبداعاته.. والحقيقة أن تحديد الجماليات الفنية يستدعى «العملية الإبداعية»، بكل أشكالها.. ويرجح في وجهة نظر هذه الدراسة، أن أول ما ظهر تلقائيا، وأرى أنه من البديهي، هو تعبير «اللسان»، فتوسعت بعد ذلك المهارات الكلامية بالموازاة مع الاستكشافات التعبيرية المختلفة، وتدامجاتها فيما بينها، حتى تمكنت التركيبات من التبلور في أجناس فنية أدبية، حيث ظهرت، في صورها، مستقلة عن بعضها.. ويهمنا في هذا المقام «الشعر» وملكته، لأنه في اعتقادي هو الأصل لارتباطه، دون وسيط، بالمشاعر والعواطف والخيال والهواجس والانتشاء، إلخ...فهو أول ما تجود به القريحة الفطرية حسا وشعورا حتى ولو كانت خلف الأجناس الفنية والأدبية الأخرى.. ولذلك نريد أن نبحث في مسار وتطور هذه القريحة، لقيمة إبداعاتها الفنية والجمالية...

-2 ماهية الشعر: مقاربات

2-1)الصورة والإطار لمفهوم الشعر:

-الشعر إذن، في حد ذاته، هو فن كما أن الفن هو أيضا شعر.. وهو كائن حيوي، تتعدد مكوناته ومقوماته وأغراضه وأهدافه، بل وتناسلاته إبداعا وعطاء... ولا يقتصر في شكله على اللغة والنحو والإيقاع فقط، بل هو كل السمات الجمالية واللذة الفنية البيانية بأوسع معانيها، كما ذهب إلى ذلك البلاغيون الإفرنج والعرب، ومنهم على سبيل المثال: كوليرج واريك نيوتن، والعسكري وابن الأثير*1..فمن الصعب إذن الإحاطة بصفات الشعر وتحديد مكامن الغرابة ومواقع الدهشة فيه، إذ هو يترعرع في بيئات متفاوتة السمات، وينبثق عن نفوس متباينة الأهداف والمطامح والغايات من قوله ونظمه*2 ... وإذا كان لابد من الاتفاق مع القول بالاختلاف في تحديد ماهية الشعر، من منطق نقدي أو فلسفي، سواء بالتوسع إلى عدة عناصر مكونة له، أو بالاختزال في عنصر واحد محدد ومائز يفصل ماهويا بين أنواعه وحقبه للإمساك بشكل من أشكال الخطاب يميز بين كل منها*3، فإن العمل الأدبي، كمعيار جمالي/ إبداعي، لا يمكن أن يغفل، في أية حالة من الأحوال مهما بلغ الاختلاف مداه، عن المقومات الأساسية لقول الشعر والتي تتمثل بصفة جوهرية، في الإتقان والدقة والانسجام والإخلاص... وفي اعتقادي أن ماهية الشعر وكذا تقنياته وأهدافه هي أمور غير متحكم في «لحظتها»، من طرف الشاعر نفسه..إنه شعر ملهم، إلى متلق عاشق.. وإذا كان أرسطو يربط من جهة بين الشعر والصورة والخيال واللغة والإيقاع في كتابه الشهير «فن الشعر»، ثم يعود لينفي المكونين الأخيرين-اللغة والإيقاع-لأنهما في تقديره لا يملكهما الشاعر*4، بمعنى أنهما وسيلتان سابقتان عليه، فإننا نجزم بأنه يمكن ذلك الآن في الشعر الحديث،حسب ما يلاحظ بتجل، لانفتاحه على التحرر الخلاق والمروض للجماليات لغة وإيقاعا، حيث صارا-أي اللغة والإيقاع-عكس ما سبق قوله، ملكا متحررا ومتميزا تحت إرادة الشاعر المبدع هو نفسه، لتشكيل الصورة الشعرية تحويرا وتدويرا وتفصيلا وترتيبا إلى أبعد ما يمكن أن تبلغه لغة اللغة وما ينسجم وإيقاعية النص الشعري، المتناسلة بثرائها الجمالي... وذلك هو ما يمكن أن نعبر عنه ب«لغة الشعر» كلاما وإيقاعا.. إذن فالشعر عموما لا يمكن تحديد ماهيته إلا من خلال التراكم الكلي في سيرورته، عبر مراحله.. فهو أصلا، لا يتوقف عن الاهتمام بالشكل لأنه هو وجهه المشرق والباسم، وبالمضمون لأنه هو حقيقة قوله.. إنه التركيبة الفنية، المؤلفة بين الذات والفكر والروح واللغة والذوق والحس والحدس والفطنة وأدوات البلاغة.. فالشعر هنا هو كلها، بل قد يكون أكثر.. وفي كل هذا يلاحظ أن جمالية الشعر، عموما، تكمن في تليين الجاف والمستعصي من الأفكار، وتقديمهما زلالا ناعما، لأن خاصية الجمالية الشعرية أنها تذيب كل صلب وعقيم، فينتج عن ذلك نص إبداعي متجدد ومنفلت باستمرار من التحديد والانغلاق، بين الإبداع والتلقي والعملية النقدية، في تداول خلاق لتفتيق الرؤى، عند كل قراءة متجددة... وفي ذلك يؤكد الناقد الفلسطيني سليم النجار أن «كثيرا ما يعرف النص الشعري، بكونه نسيجا من العلاقات الجمالية والصور الثقافية، والتبئيرات الفكرية، مما يستدعي حدا أقصى من التأويل، ويثير ما لا يتناهى من القراءات المتحفزة والتفسيرات والشروح... وهذا يؤدي تلقائيا إلى اقترانها برؤى تحليلية عميقة، تتمثل في النقد، حيث يتمرأى في إطار قرائي للبنية النصية»*5

-إن لظاهرة الشعر إذن علاقة عضوية بالجماليات، كما هي أيضا هذه الأخيرة.. ويرجح بكثير أن ليس هناك خلاف في أن الشعر، ولو حتى خلف الأجناس الأخرى كالموسيقا والرسم، على سبيل المثال لا الحصر، له بروز يثبت أنه أجمل جمال تعبيري بياني فطر عليه الكائن البشري منذ الأزل.. فهو يرادف، من خلال نبضه ومنطوقه، أسما حب جميل للحياة في عالم المشاعر والوجدان والكلمة الحالمة.. وإذا شئنا الاختزال والاختصار لتحديد المصدر والنقلة النوعية لهذه الظاهرة القولية المرهفة، من «الشعور» إلى «الشاعرية»، فعلينا أن نقر بديهيا، شأنها شأن كل تطور إبداعي/حضاري، أنها محكومة بمنطلقات وسيرورة، وذلك في أبرز تاريخ الإبداع الشعري الحي والمتنامي، لأشهر الحضارات الأدبية /الثقافية اللصيقة بنا نحن العرب، والتي لا زالت قائمة بقوة إلى حدود عصرنا الحالي.. ويتمثل ذلك تاريخيا، إن لم نقل إنسانيا، عند العرب وعند الغرب اللذين كانت لهما روابط تاريخية قربت بينهما في أكثر من مناسبة، تأثيرا وتأثرا.. ولهذا نقتصر على هاتين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التجربتين.. فمن الصعب الإلمام بالتصورالعام لظاهرة إنتاج القول الشعري بنماذجه المتفرعة، حقبا وجغرافية وإنسانا.. ولذا لا بد، منهجيا، من الإشارة إلى أهم المقاربات وكذا المفارقات التي سترد بهذه الدراسة لاحقا، والتي قد تكون، وأكيد أنها كذلك، نقطا في بحر متلاطم يصعب على كل دارس أن يلم به كليا..فأية نمذجة طبعت الشعر بين العرب والغرب وفق عصورهما، أزمنة وأماكن، وصولا إلى هذا العصر الذي تسارعت فيه التطورات إلى حد الصراع الثقافي/ الحضاري، مدا وجزرا...؟

2-2) نمذجته:

أ) لقد انطلق الغرب من الأسطورة روحيا، ثم تجسد ذلك في «الهوميروسية» عبر الأوديسا والإليادة إبداعا ملحميا، مرورا إلى الفلسفة حيث عقلنوها..وكانوا في حاجة إلى مدينة فاضلة فنظموها، في إطار من المادة الدنيوية ذاتا وجسدا وروحانية وجود،فاصطبغ الشعر لديهم على منوالهم المتنقل في قطائع فاصلة،بدأ بالفكر الأسطوري إلى العقل إلى التاريخ، فكانت حضارة التغيرات المطلقة إلى يومنا هذا، خاصة ما بعد عصر الأنوار...

ب) وانطلق العرب من «الخرافة» بشتات الاعتقادات، تجسدت، بفعل بيئتهم، في «العصبية» الإثنية والسلالية والقبلية، مرورا إلى الشعر للتعبيرعن كياناتهم، فأعلوه وتمثلوا به في صراعاتهم وفخرهم وفحولاتهم العنيفة.. وكانوا في حاجة إلى الإسلام، فتوحدوا حوله، في إطار من الروح والمثل، دنيا وآخرة .. واصطبغ الشعر لديهم على منوالهم في هيامه الروحي/ الهوياتي، بخصوصيات بلاغتهم الضاربة في الإبداع اللغوي الدافق ..

-3 منظور وإشكال النمذجة:

- نستطيع أن نقول أن التجديد في الشعر العربي لم يتوقف أبدا، منذ عصر المعلقات حيث اكتمل له التبلور، إلى عهدنا الجديد فتعددت تشكلاته وتنوعاته..لقد تم له تطوير بنيته المميزة عبر تلاقحه وانفتاحه مع/وعلى أنماط وصور ورؤى تعبيرية وفنية، سبقت إليه من أشكال الثقافات التي تصادف معها، فأذابها في ذاته وشكلها بقوة بلاغته واستمر بروحه وهويته، يتنقل من حقبة إلى أخرى في تحديث هيكلته، مخصبا المكونات لديه، إلى حدود التماس مع مرحلة الحداثة الغربية، فكان لابد أن تستمر القطبية والتمايز في الذات بينهما ..وكما هو ملاحظ فالشعر العربي أصل بالنسبة لقومه، وهبوه ووهبهم كل العشق والإمتاع، أما الشعر الغربي فهو فرع إلى جانب الفنون المتعددة، والتي تتقاسمه السياق الحضاري، بل وتطغى عليه أحيانا.. فالعرب إذن شعراء بالطبع قبل أي شيء آخر.. وما دامت الدراسة هذه قد اختصت بالشعر كقطب أدبي إبداعي مشترك بين التوجهين العربي والغربي في العصر الحديث، صار عليها منهجيا أن تصنف بموضوعية، نوعية كل إبداع شعري من كلتي الجهتين، إلى نموذجين محددين، وفق المسار الأدبي التاريخي لكل منهما، تمهيدا لربط الكل بالتحولات التي يتفاعل معها الشعر العربي خاصة.. وأرى أن يطلق عليهما افتراضا إلى أجل مسمى: شعر «التحديث» وشعر»الحداثة».

- فماذا ترتب عن هذه التواترات في البناء الثقافي / الحضاري / الإبداعي، لفنون الشعر العربي وأشكاله؟ وإلى أي حد يمكن إثبات النوع «الماهوي» الخالص من بين الصنفين في أزمنتهما العربية؟

+المستوى الثاني: «التحديث» و«الحداثة» وإشكال «المفهوم»

1) التصنيف الشعري بين التحديث والحداثة:

-لقد ارتأت هذه الدراسة التطرق، في محاولتها البحثية، لفصيلين من المفاهيم التي ترتبط بالأدب العربي عموما وبالشعر خاصة، قديمه وجديده.. ومما يدعو إلى توضيح التمايز التطوري بين هذين الفصيلين الشعريين،هو أنه صار شائعا إلى حد الآن،عدم التمييز بين «التحديث» و«الحداثة»..وسبب هذا الالتباس بينهما ناتج عن التعود على ثنائية تقليدية، يفصل بين طرفيها بشكل حاد في كل العلوم والنظريات والأطروحات سواء كانت علمية أو فلسفية أونقدية أدبية، إلخ... وهذه الثنائية التقليدية هي ما يطلق عليه ب«الكلاسيكية» و«الحداثة» بمعنى أن هناك «قديم وجديد» فقط، وأن «الحداثة» هي هذا «الجديد» دون سواها.. فمنذ النهضة العربية وابتداء من حملة نابليون قبيل منتصف القرن19، دخل التجديد نسبيا إلى الثقافة العربية بمفهوم الحداثة الغربية، فاعتبر كل ما جاء إبان هذه النهضة ضرب من الحداثة وأن ما دونه فهو كلاسيكي قديم، غير أن ذلك لم يكن شيئا آخر سوى تحديثا.. ولقد مهد لهذه الحداثة المفترضة في الشعر العربي، مع العقاد والمازني، وكذا مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، كإرهاص يتوق نحو التغيير النمطي،

فإذا به هو أيضا تحديث في الشكل والمضمون.. لكن الحداثة بدأت حقيقة، في الشعر العربي،) مع «الحداثاوية» الغربية المعاصرة شكلا ومحتوى، من طرف دعاتها، خاصة رائدها ومنظرها في العالم العربي «أدونيس»، وبعده أتباعه.. ومن هنا اهتمت الدراسة بالفصل بين الشعر الذي أطلقت عليه صفة «التحديثي» والشعر الذي يصطلح عليه«بالحداثي».. فهذا الالتباس، هو في اعتقادي مغلوط يجدر بنا تحديده، في سياق منهجية تكون الدراسة فيها متمحورة حول عنصر ثالث معياري، يتمثل في مفهوم «الجمالية» عبر الشكل والمضمون، يشرك ما هو فكري بما هو بلاغي وفني كما سيرد ذلك لاحقا، وليس من منطلق إمتاعي/شكلي فقط.. وتجب الإشارة، في هذا الصدد، إلى أن النقد هو الفاعل الحقيقي، راصدا للإبداعات ومصنفا لها ومحددا لقوانينها وعلاقات تحولاتها...وهو أيضا، وبكل اعتراف، فلسفة للأدب وأجناسيته الإبداعية.. غيرأنه لازالت أمام النقد العربي أشواط كثيرة، وتقنيات اجتهادية تنتظر حركيته من دراسات وتحاليل وتقعيدات تتجاوز، بأركيولوجية فائقة،الانبهار الشكلي بتنظيرات «الدخيل»، دون إلغاء طبعا التفعيل الإيجابي لحركية «التثاقف».. إذ عليه أن يتجاوز مفهوم الأدب لدى الغرب لتحديد مفهومه في سياق وتاريخ الإبداع العربي..وذلك لإثبات، بالفعل والقوة، أن الشعر هو أساس ثقافي وهوية حضارية لأمته، كما هو الشأن بالنسبة لكل أمة في أدبها، فلا يمكن أن تنطلق هذه الهوية من فراغ أو اعتباطية..فمفهوم الأدب العربي، حسب الباحث د.عبد الفتاح كليطو، مازال يثير التباسا وإشكالا عويصا، ما دام لا يوجد تاريخ حقيقي للأدب العربي مدون انطلاقا من مقوماته البنيوية وثوابته الشكلية ومرتكزاته الثابتة والمتغيرة*6... فإلى أي حد ستثبت هذه الدراسة مدى الاختلاف والتميز بين صنفي الشعر «التحديثي» و«الحداثي» في الأدب العربي المعاصر وتجذرهما فيه، وما إذا كان للغرب دور في التأثير عليه إيجابا أو سلبا...

-2 خصوصيات النوع بين التحديث والحداثة:

أ)إن عملية التحديث في الشعر العربي، يحكمها بعدان أساسيان وهما: البعد الهوياتي المتأصل، والبعد التجديدي المتطلع.. ومن المفارقات التي تثبت تحديثية الشعر العربي، كونه بفعل «الوجدان الجمعي» المتجذر في التراث القوي والعضوي لإنسانه، يرفض «القطيعة» بالمفهوم الغربي..فحتى في فترات الانتكاسات التاريخية والصراعات السلطوية أو الانشغالات النضالية ضد الغزاة، والتي أوقفت الإبداع الثقافي أو أربكت صيرورته، نجد أن الشعر العربي يلملم أطرافه ليستعيد حركيته بدم جديد فاعل وفوار.. ومن هنا دأب هذا الشعر على مواصلة التفكير في ذاته لتصحيح مساره والانتقال إلى الجدة والتحديث الذي لا ينقطع في كل حقبة من حقب تاريخه، منذ ما قبل الإسلام وما بعده، سواء في العصر «الجاهلي» أو الأموي أو العباسي وما تلاهما وفق الأزمنة والأمكنة.. والمثال على ذلك مما هو قريب منا، أي أثناء عصر النهضة الحديثة،بعد تفشي البديع والاهتمام المفرط بأسلوبية التزويق والتنميق التي أدت إلى هبوط المعنى، في الشعر العربي*7، حيث تزعم محمود سامي البارودي، وذلك فيما بين أواخر ق19 وبداية ق20، حركة التصحيح الإحيائية، كرمز لضمير الأمة بغيرته، فعاد بالعملية الشعرية إلى نقطة البداية بحذافيرها للإمساك بخيط الربط وإعادة قول الشعر إلى مساره التليد..لقد كان مقصد هذا «البعث» هو إخراج الشعر من انحطاطه ومن إغراقه في البديع التصنعي الضيق، فتابع التحديث رواد مجددون بعده، بنفس قوي*8.. إثر ذلك ظهرت حركات شعرية تجديدية هامة، تاريخيا ونهضويا، تروم البناء وتدعو إلى الاستمرار في التصحيح، ومنها: «مدرسة الديوان» النقدية، والمدرسة المهجرية «رابطة القلم» بغربتها، والمدرسة الرومانتيكية «أبولو» بغنائيتها*9 ..ثم تلت ذلك موجة من الرواد الذين جددوا في القصيدة العربية، بتعريبهم للسوريالية والرمزية والأسطورية في التعبير الشعري، والذي أخضعوه بامتياز لتقنية «القناع»، خاصة مع نازك والسياب والبياتي*10.. ومما يستنتج من كل ذلك أن ما طبع قديما ويطبع حديثا القصيدة العربية بخصوصياتها، لدى النوع الشعري «التحديثي»، كونها تتميز بشخصيتها البارزة مع قدرتها على ترجمة المستجدات إلى روحها العربية ...

ب)أما الشعر الحداثي المحدث، والذي يستقي من الغرب قلبا وقالبا، فهو يجعل من العودة إلى التراث عملية انتقائية خاصة، ومن ذلك كل ما هو تمردي في الثقافة العربية، بغاية تهميش السيرورة التاريخية في المجال الإبداعي والقطيعة مع حمولتها الثقافية «التقليدية» شكلا ومضمونا، أي استمرارية قطع الصلة مع «التابوهات» دون استثناء، كما حصل ويحصل كناية عن الثقافة الغربية، وذلك سعيا وراء التجديد الراديكالي، إقصاء للمضمون ورفعا لراية «الشكل» المؤطر لغويا، والذي تحول في آن واحد إلى صورة ومحتوى*11.. وقد مهد لإرهاصات هذا الشعر الحداثي، في ثقافة الغرب المشروعة، عصر «الأنوار»، من خلال الشك المنهجي الديكارتي المعقلن للفلسفات التحليلية والثورية مع من تلاه من المفكرين الغربيين، على مستوى التاريخ الفكري، موزاة طبعا مع طفرة التحول في التاريخ العلمي.. وبهذا فالثقافة الحداثية الغربية قد تم لها التغير الجذري مع الانقلاب الإبستيمي الذي فجر الدهشة الغرابية، بعد منتصف القرن التاسع عشر، مع الداروينية وطمسها الوجودي لهوية الإنسان كمخلوق بيولوجي، واندثار مفهوم «الحقيقة» مع نيتشة، والتحليل النفسي مع فرويد، وأيضا في الثورة اللغوية بأسلوبية «البارناس» تكريسا للنزعة الفنية المجردة كمبدإ، فأزاح كل ذلك عن اللغة الشعرية رومانسيتها آنذاك، بزعامة «بودلير» في تجربته الشهيرة «أزهار الشر» أو«أزهار الألم»، المكشفة، بسوداوية التعبير الجريئ واللامعقول، عن جمالية القبح وقبح الجمال،تكسيرا للقوالب اللغوية وتوسيعا لدلالات اللفظ ..وقد غرس هذا الاتجاه في الشعر العربي رائده «أدونيس»، كما سبق الذكر، من خلال مشروعه «الثابت والمتحول» والذي يغلب عليه، هو وما تلاه من مؤلفاته، المذهب الفكري «الحداثاوي»..

- وهكذا فالشعر «التحديثي» هو تركيبة إبداعية تبحث ولا زالت لترسيخ الذات بما تميزت به وبما يفتق فيها شساعة الكونية، جادا في تحولاته الإبداعية وتطوراته البنيوية لتشكيل كل قوالبه... في حين أن الشعر «الحداثي» العربي يبحث جذريا عن استقلالية تاريخية للتجاوز والمغايرة المطلقة في ذاته، وكذا بناء ثقافة فكرية لترويض الحاضر على قطائع وإقصاءات في اتجاه ما بعد «الحداثة»، والتي هي نفسها آيلة إلى التغير في سيرورتها، بحكم «إيديولوجية» العصر الليبرالي المتصاعد ...لكن ما هي المعايير الجمالية التي يمكن الاحتكام إليها بين التوجهين في الشعر العربي؟

-3 حقول الشعر الجمالية بين خصوصيات التحديث والحداثة:

-للشعر، في سياقه الجمالي، حقوله التي تتبادل معه التصبيغ وتتلاقح في نسقيته، حيث من غير الممكن فصلها عنه وعن بعضها البعض إلا نظريا..وأكيد أن هذه الحقول الجمالية لا يمكن لها إلا أن تنبت وتحيى وتقوم بخصوبته، وهو لا يزهر ويثمر إلا بيناعتها ..ومن هنا يمكن أن نمثلها به ونمثله بها، فهي كله وهو كلها، إذ يتلاقيان ليتفاعلا في تطورهما إلى ما لانهاية حضاريا وجماليا..فهذه الحقول لا تركن إلى ركود أو جمود، ومن غير الممكن أن تتناسخ أو يحدث استنساخها من قبل الذات الشاعرة لكل مبدع، بينه وبين نظيره، حتى وإن حصل فيها تناص...فهي شبيهة، في حد ذاتها، بخصوصيات البصمات فيما لا نهايتها.. وهكذا فالشعر عموما بكل فصائله، لا يخرج عن قاعدة وتركيبة هذه الحقول في تداخلها مع بعضها كليا أو نسبيا،وإلا سيكون «المنطوق الشعري» جاف ومجرد كلام.. فلا يوجد إذن شعر أحسن من شعر ولا أبلغ منه إلا بمستوى ودقة تناوله لها.. وأهمها في هذه المقاربة التفصيلية، إن لم نقل جلها أو كلها هذه الحقول، هي كما يلي:*12

1-3)الفن: هو، في الشعر عامة، مؤطر أساس لعوالم الروح والذات والذوق والإلهامات وكل ما يتصل بمتن القصيد، وذلك على مستوى جميع هذه الحقول التي نحن بصددها، مؤلقا كل مكنوناتها بلمسات منه عذبة، ومسكبا إياها برقة في خلجات النفس المتلقية، فتشعر بانشراح ممتع اتجاهه ..ففي «التحديث»، الشعر بقديمه وجديده ودون اعتبار لشكل أو نمط، هو انصهار «فن» لا ينفصل عن ذاته الجمالية والإنسية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في تواصل متناغم بين الظاهر والباطن، بين الكلمة وحسيس الشعور..وبهذا فهو، أي الفن، ملكة تطورية ووسيلة تطويرية جوهرية لنماذج القول الشعري، من حقبة إلى أخرى حسب كل عصر، ووفق التحولات التي تنسجها فنية كل راهن مرحلي، دون أن تكف بسلاسة طابعها عن الإمتاع الجمالي المتواصل، من خلال خطاب الذوق والحماسة والإحساس بالذات، أثناء الإبداع والتلقي، معبرا في آن واحد وفي ترابط مستمر، عن أحلام الفرد والجماعة والأمة وتطلعاتها، «خاصة حين يضرب هذا الفن بجذوره في تربة الأصالة فيغدو علامة على قوم وحضارة وتاريخ»*13..فلنسمع امرؤ القيس يقول في معلقته: (أفاطم مهلا بعض هذا التدلل/ وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي/أغرك مني أن حبك قاتلي/وأنك مهما تأمري القلب يفعل)..إنه الفن بمعنى البيان وسحره الأخاذ والمدهش كما عرفه العرب، ولو مع أبسط المضامين، حيث يرقى بها إلى جماله المسبك في أحسن صوره..أما مفهوم الفن في الشعر «الحداثي»، فهو- وفق المقولة الشهيرة «الفن من أجل الفن»- غاية في ذاته، ولا يطلب منه غير ذلك، إذ يرفض كل تأثير «موضوعاتي» عليه، ويبقي على التأثر المشرع في «الذات المتلقية» عبر التشكل اللغوي، برمزية غرابية وإدهاش أسلوبي مطلق يلغي، بفن التصبيغ الميتانصي، اعتماد كل نمطية واقعية أو رومانسية أو خطابية كلاسيكية، حيث هناك، في هذا التوجه الفني الخالص، خطاب أسلوبي ذاتي، وبلاغة جمالية طليقة تتفرخ فيها ألفاظ تقفز على بعضها، في «لعبة» التنافر الوهمي ظاهريا، بحثا عن قارئ وسط الجمهور*14، يستسيغ الغرابة والإدهاش في لا شعوره الباطني..وهذا مثال مقارن لسابقه، من قصيدة حداثية لشاعر عراقي حداثي معاصر: (فاطمة/ منذ عشرين قرنا أطاردها/ أخضر القلب/مشتعل الشفتين / أتناثر في الريح/لا شيء في الريح غير الصدى وبكاء اليدين/)...

-من قصيدة رماد الأناشيد: لعلي جعفر العلاق*15

-فبأي إلهام إذن عامل الشعر كلتي «الفاطمتين»؟

2-3)الخيال: فهو في «التحديث» مجال يتوسع في لغته ورؤاه، وفق اتجاه نضالي للذات الحضارية، من أجل الإفراج عن هذه الذات وفتق عوالمها بين حس مرهف وذهنية حالمة، ونحو تواصل زمني سلس بين ماض وراهن وآت، في تطلع مستشرف لا ينقطع سيله عبر الحياة بطبيعتها، والإنسان بمشاعره، والقضايا بظرفياتها...إنه، هذا الخيال بتركيبته هذه، يفتح المجال واسعا بهدف تذويب أزمات كل عصوره وإعادة النظر فيها، حضاريا وجماليا،من أجل بلورة تصحيحه وتجديده،عبر تطوير تكاملي حتى مع كل محدث، فاتحا بذلك آفاقا لروح حماسه الشعري ونبض لغته الجمالي، على امتداد كل الحقب.. والمثال يتجلى في مواكبة الشعر لكل القضايا المستنهضة والمثيرة، سواء كانت إنسانية أو تاريخية أوغيرها، كناية عن العصر الراهن مع القضية الفلسطينية وأبعادها.. إذن فالخيال هنا يساهم في خلق استشرافات التجلي للذات وتطلعاتها الكامنة..أما»الحداثي«، فيتميز الخيال فيه على أنه يقدم القضية بأحادية/ نقدية في مضمون كلي، تجعل حدا فاصلا بصرامة بين الماضي والحاضر، وتصطبغ خاصة بأشكال «الرؤيا» التي تطمح إلى النفاذ في كل شيء نحو الآتي..وبهذا يتوسع الخيال في ذاته بفعل اللفظ الشعري المثير بين الإبداع والتلقي، مفجرا مكامنه في اللاشعور.. فهو يخلق شساعته بحمولة الماورائي المطلق،على مستوى هذه «الرؤيا»*16 وكذا القراءة.. إنه يحاول أن يتحرر من قيود المتعود والمنمط، في مشهدية لغوية تتواتر بحسها الانعكاسي على مرآة تصوره الطلق.. فهو يعمل بانزياحاته المرمزة،على خلخلة البنية الإدراكية قلبا وقالبا، وتدميرها في حسم صراعي مع كل ماض/حاضر، فيعطي دفعة فقط لما خالف وخرق، وذلك في اتجاه تجريد زئبقي، «يسعى إلى المغامرة في اللغة»*17.. وهذا ما تتيحه «قصيدة النثر»المتحررة من كل شيء..

- يقول أدونيس في قصيدة «المفرد بصيغة الجمع» من ديوان «أغاني مهيار الدمشقي»، وهي، كما سيبدو للقارئ، النص التأسيسي لمشروع الحداثة بملامحها في الشعر الأدونيسي، حيث يخط الخريطة لنمط الشعر لديه.. فيقول:

*/وتقول، باسمي: /أبدع لجسدك ما يناقضه/كن الهباءة والحصاة في جسد واحد/أكمل جسدك بنفيه/ولتكن اللغة شكل الجسد/وليكن الشعر إيقاعه/...إلى أن يقول في نفس القصيدة: ولك ساويت بين الصحراء والبحر/العين والشوك/ ولك استثنيت المعنى من حشود الكلمات/وسميته الصورة/...

3-3)الصورة:ويقصد بها في الإبداع الشعري عنصر «الشكل» المهيكل للكتابة فنا ولغة وخيالا...فهي في السياق التحديثي صورة تتشكل لديه، عبر الظاهر والباطن لفظا ومعنى وإيحاء... في ارتباط تواصلي رفيع ودقيق بينها كلها، بشاعريتها الحسية والرؤيوية، التي تخلق في مخيال التلقي تركيبة شعورية ودهشة بنائية، مرسلة من القريحة لتجعل من النص لذة أسلوبية بين المعطى والمتخيل.. كما أنها تترجم لشعرها مستجدات الصيرورة الإبداعية وتوصلها، أي تتحول من تجربة إلى أخرى، مذيبة إياها في شساعة التصور، نحو الوعي بالذات.. وهذه جمالية لصورة تتواصل مع المتلقي روحيا، وذلك من خلال ما عرف قبلا عند العرب بمصطلح «البلاغة» وأبعادها الاستعارية التوليدية والإيحائية والمجازية، وغيرها من التوصيفات الإبداعية وتراكماتها المرتبطة بسيرورة التأصيل والتجديد.. ومن ذلك مثلا التطعيم بالتناصات الدلالية والاقتباسات الإحيائية وكذا المستجدات المرحلية التي تشكل أسلوبية الصورة التحديثية تدريجيا...أما لدى الحداثيين فالصورة هذه هي منظومة مركزية كلية في العملية الإبداعية، لا تباين فيها بين الشكل الخارجي والداخلي، وتتدامج في كليتها المضمونية بشكل هلامي مسترسل، وكأن القصيدة فيض لا توقف له... والعنصر الحداثي هنا، يقدم نفسه عالما غير محدود ومحدد.. وحتى التناصات والاقتباسات لديه فهي مرمزة ومقنعة، لكن على مستوى اللفظية الوامضة... فالصورة «الحداثية»عموما لها أسلوبية خاصة ومنظور قصدي، فهي تتسع من الشكل التنظيمي الباني في تميزه الخاص، إلى الثوري المهدم لما دونه، إلى التصبيغ الفوضوي والخلاق في غموضه *18، ..إن الصورة هنا تخلق وضعية التمرد حتى في الجمال للوصول إلى ما تريده بشكل مطلق.. فكل القصيدة محتوى تجريدي واحد في الصورة الشعرية وكأنها دون بداية أو نهاية، تبعد كل خطاب موضوعاتي أو شكل أسلوبي نمطي محدد، إلا ما تمتطيه ب«رؤيتها» الخاصة كحالة أو موقف غرابيين..وذلك وفق انزياحاتها البالغة التحرر، في هيام تجريدي مستميل أو مستفز، لقارئ مبحوث عنه قد يكون هو متخيل الكتابة، كما جاء في الدراسة سابقا.

3///4-)اللغة: ويقصد بها في التحديث، تلك «الكلمة» التعبيرية/التوليدية والفاعلة في المحتوى الشعري بخصوصيات القواعد والمصوتات والضوابط ، أي ببلاغة ذات أبعاد تتعدد بتعدد الرؤى... وكما جاء عند عبد القاهر الجرجاني، العالم البلاغي المجدد، ما معناه: «أن موقع الكلمة من القول هو الذي يعطي للتعبير دلالة، ونظمها هو المؤثر في صياغة المجاز»*19 ..ومن هنا لا يمكن للشعر أن يتناسب إلا مع طبيعة لغته التي ينبثق عنها*20، والتي يتشكل فيها وتتشكل فيه، فيتبادلان التفاعل والتخاصب، وهذا يعني أن التصبيغ اللغوي يولد في الكلمة صورتها الشعرية.. فاللغة تعني هنا الحفر في المعنى لإخراج مكنوناته المتولدة عبر الذوق الذي لا ينضب معينه.. وعند الحداثيين، فاللغة أداة وغاية، تبوثق النص في منطوق شمولي وصورة مركبة بحركية الملفوظ المرمز والمقنع والموحد «للرؤيا»، دون أي انفصام عن كلية هذه اللغة الشعرية الخاصة والمغامرة، ومهما تنافرت في تركيباتها المغايرة لمنطق الصياغة المتعود عليها.. إذ أنها تتدامج بأصباغها وتلويناتها المافوق لغوية، على مرسم لوحة تجريدية مستعصية الاستنطاق إلا من طرف قراءة جنونية طلقة من اللامعقول.. يقول أحد النقاد العراقيين، وهو د.علي جعفر العلاق: «إن معظم ما في القصيدة من جمال ومعنى وفاعلية لا يتم إلا في لغة القصيدة الشعرية، أي انتشاء لغة داخل لغة»*21.. إنها جمالية صورة لغوية للشكل المزيج للمضمون المباشر في مبناه، وثرية بصور الإيحاء والتشاكل مع/وفي الذات القارئة واعتمادا عليها.. إنها ترسل، أي هذه اللغة، انعكاساتها التكسيرية إلى التلقي، لتتيه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

به في شتى العوالم التي تخلقها هذه اللغة في ذات نفسه.. إنه هيام في «الكلمة» الشعرية، حيث لم يعد لها دور التعبير، بعد نهاية «الغائية» بل صارت كلمة «خلاقة» في رؤياها، كما صرح ويصرح بذلك أدونيس*22.

3-5)الإيقاع: وهو في التحديث وقع منتظم، ضابط لمقام النغم الشعري ووزنه.. وينقسم إلى خصوصية موسيقية ثنائية، خارجية وداخلية، وفق ذاتية الشاعر الإبداعية وإلهاماتها، بين التأثير والاستجابة، حيث تصعد مؤثرات باطنه الإحساسية، بنبض الوجدان والروح والمشاعر، إلى لغة الظاهر لتتلاحم وإياها فيكتمل هذا الإيقاع الشادي والحالم في إطاره.. فالإيقاع المتأصل في الشعر العربي، لا ينسجم إلا مع تقطيعات اللغة العربية وفواصل طبيعتها «التفعيلية»*23...أما على مستوى الشعر الحداثي، فهو يعتمد «النبر» في اللفظ ميزانا إيقاعيا، كناية عن الشعر الغربي، ومغايرا لتلك التقطيعات التفعيلية التي تتميز بها لغة الضاد، فيغور ذلك باطنيا في حالة من الهيام والانتشاء ب/وفي اللغة.

-فالإيقاع إذن، في الشعر عموما، له معمارية البناء في القصيدة، ونبض الباطن في التعبير عن صورها، من الظاهر إلى العمق أو العكس..ولهذا نلاحظ تفاوتات بين شاعر وآخر، في جمال قوله تعبيرا وصياغته تركيبا وإلقائه صوتا، وذلك على مستوى وصعيد نمطي الشعر التحديثي والحداثي كليهما، حيث يتفاوت ذلك بينهما، من التقليدي الموزون إلى التفعيلي المرن في النمط الأول، أو التحرر المطلق مع النمط الثاني...

-4استنتاج فرضي:

- وهكذا، ولاختبار الفوارق ما إذا كان لها وجود فاصل كليا بين التحديثي والحداثي، نسأل هاتين الصورتين لشاعرين معاصرين لبعضهما مختلفين في «التوجه» لديهما.. واحد يتحدى بتحديثه الحداثة فيدمجها ضمن قوالب شعره، والآخر ينهج طريق التحديث فيصبغها بحداثته..

- ولنتأمل مقطعين شذريين لهذين الشاعرين، وهما من رواد الشعر المغربي المعاصر، في تناصهما الشعري التلقائي:

*العربة/لمحمد علي الرباوي:

*عربة واحدة تقلنا/أنا وأنت/ فَاْحْتَمِلْنِي يَا رَفِيقِي لَحْظَةً أَوْ لَحْظَتَيْنْ./بَعِيدَةٌ هِيَ الْمَحَطَّةُ الَّتِي/ أَمَامَنَا/تَفْصِلُنَا عَنْهَا مَسَافَةٌ/ بِقَدْرِ آهَتَيْنْ./عَرَبَةٌ وَاحِدَةٌ/(.........)/فَتَحْتُ عَيْنَيَّ../لَمْ أَجِدْ سِوَايَ :/هَلْ جُنِنْتُ ؟/كُنْتُ وَاحِداً ؟/أَوْ وَاحِدَيْنْ ؟!/

(من ديوان «هدير الأمواج».. وأيضا من «الأعمال الكاملة» -الجزء الثاني، ص.354)

*سؤال/ لعبد الكريم الطبال:

*في سفري/سألتُ عني أحدا/وكان هوَ/من أسال عنهُ/فقال لي: /من الذي يسألُ/أنتَ/أم أنا؟/ قلتُ له: /أنا/ولستَ أنتَ/ثم افترقنا/واحداً/في جهتين/..

(العلم الثقافي: الخميس17 ماي 2012)

- فأيهما إذن «حداثي» وأيهما «تحديثي»؟ الأسلوب واحد، وما يتموقع في الميتاشعري مختلف منذ المنطلق..الأول شاعر روحي والثاني وجودي، لكنهما لا يفعلان القطيعة بينهما.. الواحد عندهما في الإثنين، والإثنان في الواحد.. نفس الصورة نفس البعد الرؤيوي.

..هي إذن أسلوبية أبعاد تجاوزت لغة المعنى إلى لغة «الرؤيا»..إنهما يعيشان الخوف في غربة كليهما على وقع شاعرية «الكلمة» السوريالية، دون أن يفصحا مباشرة، عن المفارقات بينهما.. الأول انطلق من اليقين في سفر «عربته» فانتهى إلى التوحد في روحه، والثاني من الشك في سفر «سؤاله» فانتهى إلى الانشطار في ذاته.. وهنا فقط اختلفا مبدئيا..ألم تتجاوز أسلوبية التصوير هنا لغة الرؤيا إلى لغة المعنى أيضا؟..كان كل منهما يبحث عن ذاته في يقينه وفي شكه، فاطمأن الأول وتيقن الثاني، دون استنساخ لهما.. لكن الصورة الشعرية اكتملت تحديثا وحداثة، بين الشاعرين كل من منطلقه..

+الهوامش: أرتئي هنا أن تكون منهجيتي في التعامل مع المراجع والقراءات، ليس بالاتباع ولكن بالنقد التداولي الحواري معها، (من توافق أو تعارض أو تقييم أو بغرض إجراء بنائي...)

1) د. جميل علوش- «النظرية الجمالية في الشعر، بين العرب والإفرنج» -مجلة الوحدة- العدد24، السنة-1986 ص ص، 60، 62

2) نفس المرجع السابق، وفي نفس الدراسة – ص57

3) د.الطيب بوعزة - مقالة «في ماهية الشعر» مجلة طنجة الأدبية -ص31، العدد37 – سنة 2011

4) د. الطيب بوعزة - نفس المرجع أعلاه - يقول: «فإنه (أي أرسطو) ينفي اللغة والإيقاع، من بين مكونات الشعر، لأنهما حسب تقديره عنصران لا يملكهما الشاعر» - مقالة «في ماهية الشعر» مجلة طنجة الأدبية - ص31، العدد37، 2011

5) الشعر بوابة الحياة - دراسة وتحليل في ديوان «رماد هسبريس» لمحمد الخمار الكنوني، قام بها الناقد الفلسطيني سليم النجار.. الملحق الثقافي (لجريدة العلم المغربية) بتاريخ 26/01/2012 - مجيبا على سؤال (هل النص الشعري نص جمالي أم فكري؟).

6) د. كيليطو، كتاب - وأدب واغرابة-)

7) شوقي ضيف- مجلد «تاريخ الأدب العربي» بأجزائه -(اطلاع بالمكتبة المصرية والمكتبة الوطنية بالرباط)

8) حنا الفاخوري - تاريخ الأدب العربي - المطبعة البولسية - بيروت لبنان

9) أحمد المعداوي المجاطي - «ظاهرة الشعر الحديث»، مشروع دكتوراة-ط.1، ص ص-57 -72 شركة النشر والتوزيع، سنة 2002، الدار البيضاء) 10 (كلمة مجلة الوحدة-) وهي مجلة فكرية ثقافية تصدر عن المجلس القومي للثقافة العربية) - افتتاحية أدبية أكاديمية - ص ص.-3 4-5، عدد24، س.1986

11) مقالة: (ثقافة الشكل وثقافة المضمون) لعبد السلام بن عبد العالي، شرحا لنظرية «رولان بارث».. كتاب «ميتولوجيا الواقع» (ص.107): «إن النص ليس في مجموعه إلا كثرة من الأشكال من غير مضمون».. «الشكل نفسه مضمون ومحتوى»

12) هذه التعريفات تتبع من انطباعات ثقافية، انبنت على قراءات مختلفة ومتعددة لشعر ما يمكن تسميته»بالتحديثي» وآخر «بالحداثي» في أدب الشعر العربي المعاصر وما قبله..وهي متفق عليها بتنظيرات واجتهادات في الرؤية منذ أرسطو إلى يومنا هذا..وقد ترك القارئ لتأملاته فيها بمساعدة بعض الأمثلة...

13) كلمة مجلة الوحدة (وهي مجلة فكرية ثقافية تصدر عن المجلس القومي للثقافة العربية)- افتتاحية أدبية أكاديمية - ص.5، عدد24، س.1986

14) مقالة: (بحثا عن القارئ وسط الجمهور) لعبد السلام بن عبد العالي، شرحا لنظرية الفيلسوف «موريس بلانشو»عن الكتابة وطقوسها..كتاب «ميتولوجيا الواقع» (ص.73).. «إن حركة الكتابة، يقصد الحداثية، لا تنفك تبحث دون انقطاع عن قارئ وسط الجمهور»

15) علي جعفر العلاق: شاعر وناقد عراقي وصاحب موقع يحمل اسمه(مقطع شعري للمقارنة، من ديوان:)

16) مفهوم «الرؤيا» عند أدونيس

17) كتاب «الشعر والتلقي» للدكتور علي جعفر العلاق، دار الشروق - عمان، ط-1 2002

18) د.جميل حمداوي (ناقد مغربي) - دراسة في كتاب «الشعرية العربية»، لأدونيس - منشورة بعدة منتديات إليكترونية...

19) د.عبد القادر حسين - «عبد القاهر الجرجاني ونظرية النظم» -مجلة الفكر العربي - العدد 46، السنة 1987 - ص ص. 148، 150

20) د. محمد علي الرباوي - العروض: دراسة في الإنجاز - بحث في الدكتورة - شركة مطابع الأنوار المغاربية - ط1، سنة -2012 ص-67 فصل: «الشعر العربي وطبيعة اللغة العربية»..

21) كتاب «الشعر والتلقي» للدكتور علي جعفر العلاق، دار الشروق - عمان، ط1 - 2002

22) ما يصرح به عادة أدونيس في حواراته واستجواباته، في «اليوتيب» لتفسير منظوره...

23) د. محمد علي الرباوي - العروض: دراسة في الإنجاز - بحث في الدكتورة - شركة مطابع الأنوار المغاربية - ط1، سنة 2012 - ص ص.102 /103 /104، فصل: «مكونات النظم العربي» (الإيقاع)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تلفزيون الحرس القديم

** رغم الثورات التي عرفتها منطقتنا العربية، وما حملته من أفكار وتوجيهات ومشاريع تغيير وانتقال ديموقراطي، إلا أن التلفزيون العربي استعصى على هذه الثورات، وعاند في الاستسلام لرياحها القوية، وأفصح بالتالي عن بلادة وتكلس، منعته من استيعاب دروس المرحلة وشروطها الجديدة.

نحن نعلم، أن الحرس القديم في الأنظمة السياسية العربية الحالية، يعتقد (خاطئا) أن التلفزيون بسحره وقوة تأثيره، سيحميه من السقوط، وسيضخ في عروقه دماء جديدة، كفيلة بمنحه صورة مغايرة، وقناعا يسمح له بلعب أدوار أخرى، للبقاء جاثما فوق صدور الأحرار وأنفاسهم، بينما يرى الأحرار من مواطني هذه المنطقة، التي عانت صنوفا من التعذيب السياسي، والفساد الاقتصادي، والانحلال الاجتماعي،

أن التلفزيون هو آخر جدار لهذا الحرس، ومادام الجدار تعتريه اليوم شقوق وشروخ وتآكلات داخلية، فإن الاحتماء به ومن ورائه، مسألة وقت ليس إلا.

إن التلفزيون العربي من المحيط إلى الخليج، مطالب في المرحلة الراهنة، بالانخراط في مسلسل التغيير والانتقال الديموقراطي، ليساهم بدوره في تكريس الحريات الأساسية، وتعميم حقوق الإنسان، وفي إقامة العدل، ورد الأمانات، وهو بذلك ليس معنيا أبدا، بالعودة إلى مساندة خطاب الاستبداد، ونشر ثقافة الاستعباد، والتطبيل للظالم وتجاوزاته وانتهاكاته المختلفة والمتعددة.

كما أن استمرار هذا التلفزيون في تعطيل عملية التغيير والدمقرطة التي بدأت في سياق الثورات العربية (الدموية وتلك السلمية)، ستجعل منه شريكا قذرا في حرمان الشعوب العربية من حقها في العدل والحرية والتنمية، ونعني هنا بطبيعة الحال أدوار الهدم التي تلعبها بعض تلفزيونات مصر وتونس والمغرب.. وحين نذكر هذه الدول بالإسم، فلأنها -دون غيرها من شقيقاتها العربية- خطت بشكل ووعي كبيرين، في اتجاه تأسيس حقيقي لدولة الحق والقانون والحريات.

إن تلفزيون مصر -رغم شرعية الحكم وعمقه الشعبي- يراهن على العودة إلى أحضان الحكم الاستبدادي الذي ذهب وهجه بسقوط الفرعون الصغير مبارك، ويعمل بالتالي جاهدا على تمكين الفتنة من الهيمنة على المشهد السياسي والاجتماعي المصريين، من خلال برامج تافهة، ومتطاولة، ولا علاقة لها بحرية الصحافة، أو التعبير، أو التعليق، في الوقت الذي واتته الفرصة كاملة، للمساهمة في بناء دولة عصرية، يحكمها القانون، ويسودها الاستقرار، وتحركها العدالة التنموية..

أما تلفزيون تونس، فحنينه لانحلال بورقيبة، وطغيان بنعلي، وتبعية فرنسا، يبقى من أهم شعاراته المرفوعة -لحد الساعة- في وجه الحكم الشرعي المنبثق من صناديق الاقتراع، في الوقت الذي عليه فيه، أن يستثمر الاستقلال الثاني لجمهوريته، في اتجاه تطوير وتكريس قيم المواطنة، والكرامة، والمشاركة السياسية الفعلية في الحكم وفي توزيع الثروة.

لكننا في تقييمنا للتلفزيون المغربي، فإننا لا نجد ما يمكن وصفه به، لأن هذا التلفزيون ظل و منذ انطلاقته المهنية التي امتدت عقودا من الزمن، عنوانا عريضا للتخلف، والجهل الإعلامي، والارتهان الحضاري، والاستبداد السياسي، والفحش الاجتماعي، في الوقت الذي نتساءل فيه اليوم، عن هوية الذي يعمل في الخفاء والسر، من أجل منع هذا التلفزيون، من مغربته، ومن أن يشبه المغاربة، ومن مواكبة التحولات العميقة التي يعرفها الواقع المغربي بجميع أشكاله وقطاعاته المجتمعية؟ ومن له المصلحة في أن يكون الواقع المغربي أكثر تقدما وانفتاحا وتنويرا، من تلفزيونه الغارق في التسويق للرأي الأوحد، والوجه الأوحد، والخبر الأوحد، والتوجيه الأوحد..

لذا نناشدكم الله أن تطلقوا سراح هذا التلفزيون، وتدعوه يستلهم من الثورة روحها، ومن الإنسان المغربي حماسه وعزته وكبرياءه الحضاري.

أفكار متطرفة

■ يونس إمغران

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حوار

لطيفة لبصير قاصة وباحثة مغربية، من جيل التسعينيات، والذي شهد ظهور أسماء مهمة أثرت المشهد القصصي المغربي والعربي.
حاصلة على دكتوراه من كلية الآداب جامعة الحسن الثاني. وتعمل حاليا كأستاذة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني.
صدرت لها المجاميع القصصية: «رغبة فقط»، «ضفائر»، «أخاف من..»، و«عناق»، وكتاب في النقد موسوم ب«سيرهن الذاتية، الجنس الملتبس» ..ولها أيضاً مجموعة قصصية مشتركة مع القاص الإسباني نافارو. ومؤلفات أخرى مشتركة مترجمة بالإسبانية والألمانية.
في الحوار التالي نلامس مع لطيفة تجربتها القصصية بصفة عامة، وتحدثنا عن كتابها الجديد «سيرهن الذاتية، الجنس الملتبس».

■ حاورها عبد الكريم واكريم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القاصة لطيفة لبصير:

شخوصي هي من دم أنثوي ودم

صدر لك مؤخرا عن دار نشر سورية كتاب جديد موسوم ب«سيرهن الذاتية، الجنس الملتبس». ومن خلاله تحاولين الجواب على أسئلة من مثل كيف تكتب الكاتبة العربية سيرتها؟ من أين يأتي متخيلها؟ وماذا عن ثنائيات المتعدد داخل كتاباتها من بناء نرجسي إلى خنثوي؟. هل يمكن أن تحدثينا عن هذا الكتاب؟

في الحقيقة، ضمن السؤال هناك جزء من الجواب، فالكاتبة العربية تكتب عن عالمها الشخصي من خلال عوالم التخييل، ربما التخييل الكاذب/ الصادق الذي تسعى إليه كاتبة السيرة الذاتية وهي تصوغ عالما خاصا عنها يمرر الكثير من الثنائيات على المستوى الداخلي وعلى المستوى الخارجي أيضا. ولذا ففي السيرة الذاتية وجدنا أن اللغة تختلف في الحديث عن الطابوهات النسائية، ولذا فحين عمدنا إلى نوع إحصائي للكلمات التي تصدر عن النساء في كتابة السيرة الذاتية، وجدنا أن النساء يهذبن اللغة بشكل من الأشكال وينتقين الألفاظ ويصغنها من خلال مجازات واستعارات تضمر العديد من المراتب الأسلوبية مثل التلطيف والتدوير والقلب الجمالي إلى غير ذلك.

النساء يهذبن اللغة بشكل من الأشكال وينتقين الألفاظ ويصغنها من خلال مجازات واستعارات...

وهناك شيء هام من خلال هذه الكتابات، هي المزاوجة بين خطاب الحقيقة وخطاب الجمال، وهي الصيغة التي أنتجت جماليات في الأسلوب وأوصافا جميلة جدا، بشكل أضفى هالة من الجمال على الكتابة السير ذاتية، إضافة إلى ثنائيات الأنا والأنا الأعلى داخل الأسلوب، هناك ثنائيات النرجسية التي تأتي ضد المضطهد الآخر، والذي تسعى الكاتبة إلى دحضه، ولكن الأشكال يتأتى أنه حين تسعى الكاتبة إلى دحض هذا المضطهد المجتمعي تسقط في صورة ثنائية ثانية تتجلى في حضورها المزدوج كامرأة وكرجل وبذلك يصبح حضورها خنثويا لأنها تتخيل الموضوع من زاوية لا هي بالذكورة ولا هي بالأنوثة، ووفقا لذلك يبدو الزمن الاستعادي للكاتبة نابعا من خلال صوت وسيط هو صوت الساردة التي تعيد بناء الماضي من خلال تخييل أشياء لم تحدث، ومن خلال بعد الإضافة، ولذا فهي تقوم بصنع هذا العالم الأسري الذي لم

تعشه من خلال رواية أسرية يكون الغرض منها هو تحويل المتلقي من وضع إلى وضع، والكتاب فيه العديد من الأطروحات النظرية بشكل تفصيلي.

«سيرهن الذاتية، الجنس الملتبس» هو أول كتاب لك خارج جنس القصة، هل تجنسينه ضمن الكتب النقدية أم في جنس آخر؟

نعم، ولكنني أكتب العديد من الدراسات النقدية. وأصنف هذا الكتاب دراسة نقدية ،لأن المهم فيه هو التركيز على الأعمال الأدبية ومحاولة الخروج من خلالها إلى خلاصات، عبر تتبع مساراتها السردية وتتبع الجمل والأفعال والخطابات الملتوية واللغات المستعملة وطرق صوغ هذه السير إلى غيرها.

يمكن القول إن الكثير، إن لم أقل أغلب قصصك عن عوالم نسائية، أو تلك التي تحضر فيها النساء بقوة، حدثيني عن هذا الإختيار؟

شخوصي هي من دم أنثوي ودم رجالي أيضا، ولكن المهيمن هي الشخوص النسائية بحكم أنني امرأة أولا مرت بالكثير من التفاصيل والتغيرات الفيزيولوجية والنفسية، ولذا فالقرب هو قرب الإحساس بهذا الجسد وهذه الروح ودرجة القرب تجعل الكتابة لا تستطيع أن

رجالي أيضا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakarit.com

لطيفة لبصير

تنفض يديها من الإحساس بما تشعر به المرأة من صوت مأزوم وألم لا ينتهي، ورغم أنني أتلون في الضمير من ضمير المتكلم الأنثوي إلى ضمير المذكر الذكوري، إلا أنني أنجزت نصوصا كثيرة عن الأنثى وأفردت لها مجموعة قصصية خاصة بعنوان «ضفائر»، وهي تحكي عن نساء يحملن أسماء وهواجسا وأحلاما مختلفة، منها عالية، منانة، زهرة، ليلى، زينب، غيثة...إلى غيرهن. وكان اختيار الأسماء دليلا أنثويا وهوية تختلف من امرأة إلى أخرى وعوالم لا حصر لها من البناءات والمعاني.

هل يمكن في نظرك التفريق بين أدب يوصف بالنسائي، ومكتوب من طرف النساء وبين آخر رجولي، أم أنك ممن يفضلون عدم إجراء مثل هذه الفروقات في الأدب، الذي يظل أدبا واحدا بغض النظر عمن يكتبه؟

في الحقيقة، أؤمن بأن المشاعر الإنسانية هي كل لا يتجزأ، كأن نقرأ مثلا نصا كتبته امرأة بضمير المتكلم الذكوري ولا نعرف أن وراء النص امرأة أو العكس يمكن للرجل أن يكتب نصوصا بضمائر أنثوية ولا نجد أن وراء النص رجل. ولكنني رغم ذلك حين قمت بدراسة سيرهن الذاتية وجدت أن هناك اختلافا في طرق كتابة السير عن الرجال، وذلك لكونهن يبتعدن عن المباشرة في السرد، ويفضلن الاختفاء وراء لغة في حاجة إلى لغة تصفها.

كيف ترين «الكتابة النسائية» في المغرب، وهل تجدين أن الكاتبة (القاصة والروائية على الخصوص) قد استطاعت فرض نفسها ومنافسة الرجل وكسر ذلك «الاستبداد الذكوري» الذي كان سائدا في الماضي في جميع الأشكال الإبداعية؟

في الحقيقة، رأيي الشخصي أنني كامرأة لست في حاجة إلى منافسة، لأن تاريخ الرجل في الكتابة هو أقدم من تاريخ المرأة، وتبعا لذلك فإن البحث عن هذه المقارنة لا يجدي، ربما يمكن أن نقارن بين نتاج أدبي ونتاج آخر، وإن كنت أرى أن الكاتبة المغربية قد حققت تقدما على مستوى الإبداع سواء في الرواية أو القصة أو حتى الشعر، فلدينا العديد من الأسماء اللواتي راكمن تجارب هامة، وهي أعمال تشرف الكاتبة المغربية ويحق لنا أن ننظر إلى الموضوع من هذه الزاوية.

تتراوح أعمالك القصصية بين تلك التي تتميز بنمط كلاسيكي ذو سرد خطي (خصوصا في مجموعاتك الأولى) وبين الأخرى التي تظهر فيها محاولة التجريب جلية (مجموعتك «عناق»)، حدثيني عن هذا الاختيار وكيف جاء؟

في الحقيقة، أنا أكتب بصيغ مختلفة، وهناك تغير في طرائق الكتابة بدا جليا من خلال مجموعتي القصصية «أخاف من» التي بدأت أشعر بأن القصة القصيرة عندي تتخذ اتجاها آخر،

انتقلت في مساري القصصي من القلق على مضمون القصة القصيرة إلى القلق على شكلها

واشتباكا في الأزمنة ولم يكن ذلك قرارا حاسما اتخذته لتكون نصوصي على هذا النحو، ولكن الصيغ التي تتحول تأتي من خلال قراءات متعددة لتجارب غيرية أولا، وثانيا للإحساس بأن تلك الصيغة التي كنت أكتب من خلالها لم تعد ترضيني ككتابة وبدأت تتخذ سيرا آخر وهو الانتقال من القلق على مضمون القصة القصيرة إلى القلق على شكلها، وهو الذي جعلني أحس بضرورة كيف أكتب النص القصصي وما الأشياء التي تستهويني أكثر؟

كيف ترين كون أن أغلب القاصات المغربيات من جيلك، يظللن في القصة ولا يتجاوزنها للكتابة الروائية، عكس الكُتاب الرجال الذين يزاوجون بين الرواية والقصة أو يصبحون روائيين متناسين الجنس القصصي، ولماذا تردين هذا الإخلاص للقصة لديك ولدى بنات جيلك من القاصات المغربيات؟

هذا الحكم ليس صحيحا وهناك كاتبات زاوجن بين أكثر من جنس أدبي، مثل خناثة بنونة والزهرة رميج، وربيعة ريحان إلى غيرهن. وأنا لا أعتبر نفسي مخلصة لهذا الجنس الأدبي لأنني بصدد التهيىء لعمل روائي قادم، وهو ليس إخلاصا بقدر ما أعتبر الأمر نوعا من التنويع السردي الذي يتطلبه نوعية الموضوع الذي أشتغل عليه، فحين أتحدث من خلال القصة فأنا أقلص قدر الإمكان كل شيء: الشخوص والفضاء والأحلام الممكنة، في حين يمكن لهذه العوالم أن تتخذ شكلا آخر داخل العمل الروائي، وكل الأجناس الأدبية أعتبرها تتزاوج لأنها في حاجة لذلك.

شهدت فترة التسعينات وبداية الألفية الثانية ظهور العديد من الجمعيات والأندية التي تهتم بالقصة القصيرة بالمغرب، من بينها «مجموعة البحث في القصة القصيرة في المغرب»، التي صدرت عنها مجموعتك القصصية الأولى «رغبة فقط» وانتسبت إليها. لكن ألا ترين معي أن دور هذه الكيانات بَهُتَ أو تناقص، وأنها قد استنفذت الآن أهدافها بعد طفرة أفرزت ما يمكن إفرازه من مسارات فردية فرضت نفسها بطريقة ما؟

نعم أنا قدمت من مجموعة البحث في القصة القصيرة، وأصدرت عملين قصصيين، هما «رغبة فقط» و«ضفائر» ضمن هذه المجموعة. وما زلت لحد الآن أشتغل معهم بين الفينة والأخرى، وهي تجربة مهمة بالنسبة لي. بالنسبة لمسار مجموعة البحث في القصة القصيرة أعتبره مسارا هاما جدا، وهو عمل جاد يقوم بالعديد من الندوات المهمة والورشات الابداعية التي أثمرت العديد من الأقلام القادمة ولا يمكن أن ننسف هذا المجهود، إضافة إلى إصدارهم للعديد من المجموعات القصصية ومجلة «قاف صاد» التي تنشر العديد من المقالات إضافة إلى الكتب المترجمة وغيرها. ودور مجموعة البحث في القصة القصيرة هو مهم في نوعية الاشتغال على النصوص، وإيجاد آليات جديدة لهذه الدراسات إضافة لكونها مجموعة تهتم بشكل كبير جدا بالأدب المغربي وتحاوره بالأدب العربي والآداب العالمية، وأنا أعتبر أن هذا العمل له العديد من الثمار في المشهد الثقافي المغربي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لطيفة لبصير أثناء توقيعها على أحد مؤلفاتها

التواصل وتغيير الثقافة

بيت الحكمة

أحمد القصوار

إن الثقافة تواصل، والتواصل ثقافة. ليس هذه معادلة رياضية بسيطة، وإنما تلخيص مكثف لتعقيد العلاقة بين الثقافة والتواصل وتداخلهما. فإذا كانت ثقافة الأفراد والجماعات تتمظهر في السلوك وطرق تدبير الزمان والمكان/ الفضاء واللباس والمناسبات والأعياد والعلاقات مع الناس... فإن عدم إدراك الاختلافات الثقافية الخاصة بهذه المجالات يؤدي إلى معضلات تواصلية كبيرة بين فردين أو أكثر من ثقافتين مختلفتين.

ذلك أن صعوبة التفاهم وضمان استمرارية التفاعل بين فردين أو أكثر من ثقافات مختلفة لا يكون مرده فقط إلى اختلاف اللغة، بل تحضر هذه الصعوبة حتى وإن تحدثنا/ تحدثوا بلغة واحدة. فللفرد والجماعات تمثلات خاصة بكيفية الحديث مع الآخر واستضافته والجلوس والوقوف وللعمل... وغيرها من مظاهر الحياة. وإذا لم ينتبه الطرفان أو أحدهما على الأقل إلى إمكانية عدم التفاهم بسبب الاختلاف الثقافي، فإنهما/هم سيكونون في موقف قد يصل حد التفاهة.

من ثمة تظهر ضرورة الحذر والإدراك الواعي لنسبية مقولاتنا وطرق تفكيرنا وتعاطينا مع مظاهر حياتنا اليومية التي قد نعتبرها من قبيل البديهيات، لأنها أضحت تشكل جزءا مندمجا من ثقافتنا إن لم تكن هي التجسيد المادي لهذه الثقافة. كما تبرز أهمية معرفة باقي الثقافات الإنسانية خاصة في جوانبها الحياتية اليومية إذا ما أردنا أن نتواصل مع أفرادها أو جماعاتها على نحو منتج وتشاركي.

هذا هو المدخل الأساسي لما يسمى بحوار الحضارات أو الثقافات فالثقافة لا تحاور الثقافة إلا من خلال تواصل الأفراد والجماعات. ليست الثقافة شخصا أو هيأة منظمة وإنما هي حياة تحيا في الأفراد والمجتمعات البشرية، وبالتالي يكون التواصل الإنساني هو مفتاح حوار الثقافات، وتكون الثقافة تواصل إنساني بامتياز.

وبحكم التقليد وتواتر السلوكات والمواقف المنمطة أو المفروضة بمفعول السلطات المهيمنة على العقول والتمثيلات، يصبح لأي تنظيم إداري أو سياسي أو ثقافي... ثقافة خاصة تحكم الأفراد المنتمين له ويكرههم على «تطبيقها» وتحريكها في كل وضعية تنظيمية أو سياق يكون طرفا فيه.

وليس المكون الثقافي في سلوك ومواقف وردود فعل المنتظمين تجسيدا واعيا وإراديا في شكل قواعد متعارف عليها تنظيميا، أو يتصرف الأفراد وهم على وعي تام وبمفعولها، وإنما تتخذ شكل البداهة الواضحة التي هي في حكم التحصيل الحاصل والموقف «الطبيعي» الذي لا يحتاج إلى جدال أو سجال أو سؤال على هذا المنوال يكون شأن العلاقة مع الزمن والفضاء وقواعد السلوك والتصرف مع الآخرين من مقربين أو بعيدين (ثقافيا) واتخاذ القرارات في وضعيات تنظيمية معينة.

ولا شك أن الكثير من المهتمين أو المعا يشين للتنظيمات بمختلف أنواعها يطرحون على أنفسهم دائما سؤال الثقافة السائدة التي «تعيق الإصلاح» وتتطلب «اتخاذ مواقف وقرارات شجاعة» من أجل التغيير، وكأن الوعي بضرورة التغيير يفترض مسبقا وجود وعي بالثقافة وترسيم مقنن لها فرديا وجماعيا. إن سؤال تغيير الثقافة لا يمكن أن يطرح ككتلة كلية خام تتطلب النقل وإحلال «كلية» أخرى محلها. فأول ما يتطلب السؤال هو سؤال التغيير نفسه، ومحله من الإعراب: فكيف نفهم الثقافة مطلوبة التغيير وكيف نتمثل الثقافة المطلوبة الإحلال؟ وهل سؤال التغيير سؤال ثقافي أم سؤال اجتماعي طرحته الفئة المهيمنة داخل الحقل؟ ولن يتم الشروع في أبجدية التغير من دون تفعيل دقيق لميكانيزمات الثقافة السائدة وخزائنها التي تمدها بالطاقة وبالتالي تضمن استمراريتها وهيمنتها (وما أكثرها).

من ثمة تبرز أهمية نسقية التغيير ونسقية تصور الثقافة مكونا مندمجا في السلوك والمواقف وقواعد العمل والتصرف والعلاقة بالعالم وبالذات وبالآخر الثقافي. كما لا تخفى أهمية وضع اليد على المقولات والمفاهيم المتحكمة في ثقافة التنظيم، ثم آليات تذويبها أو تحريكها لزرع بذور التغيير.

مقالة

التداولية وصلتها باللسانيات البنيوية

■د. سامي شهاب احمد - كركوك - العراق

يعد الجهاز المفاهيمي في أية منظومة فكرية معرفية دلالة استبشارية على تقييد العلوم باطر مفصلية ثابتة تميزها عن غيرها؛ مع بقاء رهان التغيير والتحول مفتوحا لدعم الثابت المتأسس وتسيير الرؤى المستقبلية نحو تحقيق مكاسب جديدة وهكذا لتحقيق الافضلية والأهلية قدر الامكان. فالمنظومة الفكرية تنضوي تحت لوائها مجاميع معرفية تعمل الواحدة منها باسلوب مغاير عن الآخر على وفق الآليات والشروط التي تحكم هذه المجموعة أو تلك، وبامتشاج أواصر المجموعة الواحدة يتشكل الجهاز المفاهيمي الذي منه تنطلق الارهاصات وحينئذ تتهيىء الساحة المعرفية لاستقبال الآراء المتضادة بغية الوصول الى مرامي مقبولة أو شبه مقيدة يمكن عدّها المفتاح الاصولي لهذا العلم أو تلك الفلسفة وهلم جرا. فعلى هامش الدراسات الادبية والنقدية التي حظيت بها الساحة المعرفية تبلورت ثلاث منظومات فكرية حددت مسار تلك الدراسات، وهي منظومة ما قبل الحداثة، والحداثة، وما بعد الحداثة. وقد تعاملت كل منظومة مع النصوص الابداعية باسلوب مغاير عن الآخر، فمنظومة ما قبل الحداثة على سبيل المثال اشترطت الاهتمام باحد أقطاب المثلث التواصلي الا وهو مبدع النص واخرت النص ومتلقيه وابعدتهما من دائرة اهتمامها. وهذا ماثل في (المنهج التاريخي، والنفسي، والاجتماعي، ألخ). في حين ان منظومة الحداثة اهتمت بقطب النص واهملت المبدع والمتلقي وهذا ماثل في الالسنية ولا سيما بنسختها البنيوية. أما منظومة ما بعد الحداثة فكانت مزدوجة الاهتمامات فمنها ما اهتم بقطب المتلقي فقط كما فعلت ذلك التفكيكية عندما فسحت المجال كثيرا للمتلقي لتأويل النصوص حسبما تشتهيه نفسه لايمانها بموت المرجعيات وتجدد المعاني الى ما لا نهاية. ومنها ما اهتم باقطاب المثلث التواصلي كما هي الحال لدى نظرية التلقي واكثر منها التداولية.

ولكي نكون على مقربة من هذه المنظومات فان توجهنا دفعنا لان تكون التداولية مرآة عاكسة لما تمخض وتبلور في تلك المنظومات لصلتها بمناهج الحداثة الالسنية وتشكيلها من الاختلالات التي رصدتها في تلك الحداثة ملامح قوانين تعمل بأسس جديدة؛ حتى سميت نتيجة لتلك القرابة باللسانيات التداولية، وهي على الرغم من انطلاقها من النص فانها لم تهمل المبدع والمتلقي، واهم من ذلك تفاعلية التواصل بينهما، وعليه سنبين صلتها باللسانيات البنيوية (الحداثة) وباللسانيات السيميائية (ما بعد الحداثة) لتكتمل الرؤى وتتضح.

لم تكن التداولية وليدة الصدفة الآنية بل هي منسلخة من حواضن معرفية متعددة جعلتها تكون أكثر شمولية في ركائزها وآلية عملها؛ لان اغترافها المتشعب قولب نظامها بالتفرع والوقوف على أدق تفاصيل العمل وصولا الى غاية محددة، واقرب هذه الحواضن هي اللسانيات، وفي ضوء تشعب مفاهيمها كونها نهلت من مجالات معرفية كثيرة تبقى اللسانيات واحدة من العلوم التي لها السبق الكبير في تبلور المفاهيم التداولية. ولهذا فهي صنون لا يتجزأ من اللسانيات، ولكن هذا الاندماج له حساباته، فالتداولية ليست صورة تطابقية بكافة ادواتها الاجرائية مع اللسانيات السابقة عليها، وانما هي جهة داعمة لفكر التطوير الوظيفي والادائي معا. فاللسانيات اللغوية التراكيبية انكفأت على دراسة معطيات التواشج العلائقي بين ملفوظات الجمل والعمل على ايجاد المنجز الوظيفي لهذا التواشج، وهي لا تمتلك ارادة الخروج الى محك المحيط الخارجي أو حتى البحث عن المعنى بهيئته الشمولية. أي ان عملها ينحصر بمعرفة العلاقات بين الملفوظات ليس الا. في حين ان التداولية تخطت حدود التوصيف التراكيبي وحدود الدلالة المنجزة من ذلك التوصيف متجهة صوب معرفة علاقات العلامات بمفسريها، وهي بذلك تقترب من الجمهور لما قدمته من تحفيز مباشر للاهتمام باقطاب المثلث التواصلي. واستنادا الى الفيصل الساطع الذي فصل بين المنظومتين وجعل الرؤى تتمحور في محددات خاصة؛ دأب المعنيون بهذا المجال الى ايجاد المشتركات والاختلافات على حد سواء لترسيم الحدود النهائية بين اللسانيات اللغوية والدلالية وبين اللسانيات التداولية. واحسن التقسيمات – من وجهة نظرنا– التي ميزت بين الدراسات الالسنية هو تقسيم احمد المتوكل؛ فهو يرى ان النظريات اللغوية التي ذاع صيتها في القرن العشرين قد انحسرت في اتجاهين هما اللسانيات الصورية واللسانيات الوظيفية، فاللسانيات الصورية تناولت اللغة عن طريق انساقها بمعزل عن وظيفتها. أي الانكفاء على دراسة النسق في ضوء المستويين التركيبي والدلالي ولا تجاوز لتلك المسلّمات، في حين ركزت اللسانيات الوظيفية على التواصل المعرفي عن طريق الاهتمام بظروف الاستعمال اللغوي، وهذا ما تبنته التداولية وسلكته طريقا في منهاجها.

ولكي تكون الصورة أقرب الى ذهنية المتلقي –عن طريق بعدها عن التشظي المعلوماتي وما يتوالد عنه من فضاءات مفتوحة– نحاول الابتعاد عن توصيف اللسانيات لكثرتها ولاختلاف آليات عملها ونكرس جلّ همنا لبيان البنيوية التي تعد الانموذج المتسامي الذي تمخض عن الدراسات الالسنية الصوتية والتركيبية والدلالية. ووقوفنا على البنيوية جاء نتيجة للاليات التي استندت اليها والقضايا التي عالجتها؛ على وفق انغلاقها على نفسها وعدّها العمل الابداعي وحدة كاملة. وهذا يعد رهان خاسر من وجهة نظر التداولية، ويكمن وجه التقارب بين البنيوية والتداولية في ان كلتيهما تتعامل مع النص كوجود له هيئته؛ إلا انهما يختلفان من حيث الوظيفة. إذ ان التداولية تتجاوز النص -الذي تبجله البنيوية وتجعله محورها الاوحد- الى ما هو خارجه ، فهي ترى ان لغة النص جهاز ادائي تواصلي مع الغير وليس قوالب جامدة لها مدلولات ثابتة في أطر ضيقة. وهذا ناتج عن تشاكل عناصر اللغة النصية مع المحيط الخارجي لاقرار عملية الاتصال المنفعي بين طرفي الاتصال وهما المرسل والمرسل اليه. ولكي نكون في مأمن من اللبس ينبغي علينا ايضاح بعض جوانب المنهج البنيوي بعد اكتمال مراحل نضجه.

إنّ البنيوية كمنهج خاص لدراسة الانظمة اللغوية في النص ابتدأت بدراسات دي سوسير، وحركة الشكلانيين الروس، وحلقة براغ التشيكية، وحركة النقد الجديد في امريكا، فضلا عن الدراسات اللغوية الأخرى التي انتشرت وشاعت في القارتين الاوربية والامريكية. كما كانت لدراسات وآراء كلود ليفي شتراوس، ورولان بارت، وتزفيتان تودوروف، ولاكان، والتوسير، وميشال فوكو، ورومان جاكوبسون، وجيرار جينيت، وادوارد سابير، وليونارد بلومفيلد وآخرين الاثر البارز في ابصار المنهج البنيوي النور بشكله النهائي وحجزه مقعدا مرموقا ضمن المناهج النقدية الأخرى التي كانت سائدة والتي تهتم بدراسة الآثار الادبية للتوصل الى مكنوناتها الداخلية عبر مجموعة من الوقفات التحليلية المختلفة تبعا للقوانين الخاصة بها.

والبنيوية تنظر الى العمل الأدبي على أساس وحدة متكاملة في ذاتها غير خاضعة لسلطان التأثيرات الخارجي، وهذا يعني انها ترفض ما كان متواترا عند المناهج الأخرى من حيث كون الأثر الأدبي صورة محاكية للواقع، وتؤمن ايمانا مطلقا باهمية القيمة الثابتة الآنية للنص، وهي بذلك تلتزم بمفهوم التزامنية الذي أطلقه دي سوسير الرامي بالانطلاق من النص وليس من غيره، كما انها تنطلق في تعاملها مع النص على أساس تقسيمه على وحدات؛ والنظر الى هذه الوحدات كتكوين متكامل يتصل بعضه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مع بعض. أي ان هدف التحليل البنيوي هو التركيز على الوحدات (الانساق) الصغرى فالكبرى وصولا الى النظام الكلي، والنظر الى هذه الوحدات قائم على أساس التكامل الناتج من اندماجها فيما بينها، وهذه هي الفرضية الجوهرية التي يتمسك بها المنهج البنيوية.

ويمكن ان نعرّف النسق بحسب هذه الخلفية انه نظام ذاتي متغير يتكيف مع الظروف الجديدة الآنية وليس نظاما ثابتا وجامدا، وهو في اطاره عبارة عن مجموعة القوانين والانظمة التي تحكم الانتاج الأدبي والفردي وتمكنه من الوصول الى الدلالة من دون الرغبة والسعي بالاهتمام بها. هذا الاقحام والتهافت على دراسة النص دراسة مغلقة يمثل علامة بارزة على موت المؤلف وانفصاله من العملية الابداعية. وليس المؤلف وحده بحسب الوجهة البنيوية مغيبا من العمل الابداعي، بل حتى القارىء الذي لا يستطيع تقديم انطباعات تصويرية جديدة الا في ضوء ما تفصح عنه الانساق أو النظام الكلي القائم على جملة من الثنائيات الضدية،على العكس من القارىء التفكيكي الذي يُسمح له بقراءة النص مرّات عدّة والخروج بدلالات عدّة في الوقت نفسه، كما ان عمل البنيوية ينحصر في اطار تحليلي بحت من دون الوقوف على بيان المحطات التقييمية، فهي تغور في أعماق النص وتقف على بنيات لغوية دقيقة وما بها من تنظيمات تعرض التحولات البنائية عبر شبكة الثنائيات الضدية من دون الاهتمام بعملية التقييم وما تم التوصل اليه، وهذا الأمر يحيلنا الى قضية ثانية ركزت عليها الا وهي قضية الشكل والمضمون فهي تؤكد على ضرورة دراسة الشكل والمضمون معا كونهما يستحقان العناية نفسها، على العكس من دعوات الشكلانيين القاضية بوجوب الفصل بينها.

وعلى الرغم من حساسية القضايا التي تناولتها البنيوية وما تبعها من رفض لاغلبها من التداولية فان القضية التي شغلت بال النقاد وحمّلت مدى أرحب من الاشكاليات وأسست شرخا في المفاهيم ما بين البنيوية والتداولية هي قضية اللغة والكلام، أو ما أسماها تشومسكي الكفاية اللغوية والاداء الكلامي. فالبنيوية قد اهتمت باللغة بوصفها نظاما له قدسيته والتداولية اهتمت بالكلام بوصفه نظاما يضاهي النظام اللغوي، وعلى هذا فان اللغة نظاما شاملا من الانظمة والقواعد وهي ثابتة في مغزاها، في حين يمثل الكلام الهيكل أو الجسد المنظم لتلك القواعد؛ لان الكلام تقع عليه مسؤولية استخراج المناسب من ركام اللغة وتوظيفه بالشكل الذي يتناسب والتواصل، وهذا ما جاء به دي سوسير. ولهذا ركز سوسير على اللغة واهمل الكلام. وهذا ما تبنته البنيوية في عملها ورفضته التداولية لاهمية الكلام بالنسبة اليها .أما الناقد الامريكي تشومسكي الذي أسس النظرية التوليدية والتحويلية، فكان هو الآخر مدركا لاهمية الفصل بين اللغة والكلام مع اهتمامه باللغة. وقد تبلورت مفاهيم تشومسكي بهذا الخصوص بعد سلسلة مخاضات عسيرة في تفهم لغويات نص ما وما يتبعه من اختلاف اذا ما جاء الاهتمام بالاداء الكلامي، وتبعث مخاوفه من الاداء الكلامي لما رآه من تجدد الجمل وهذا يعني عمليا عددا غير متناه من المعنى. وهذا يعني ان التعددية الجملية تنبىء من وجهة نظر البنيويين والتوليديين بخطر التشابك الدلالي، لانها ستخرج من جمود القواعد –التي تتبنى به البنيوية على نحو كبير– الى حيثيات الانفتاح الدلالي الذي سيغير المفاهيم ويزيد احتمالية تأثيره في المقابل الذي لا تبغيه البنيوية في الأساس. وهذا جوهر فاعل التزمت به التداولية؛ لان الجمل بحسب رؤى التداوليين لا تخضع الا لسطوة الجمود واعطاء الدلالة الواحدة او المتحدة نسبيا ضمن اطار مقيد قوامه الرصف التركيبي، في حين ان الاداء الكلامي منفتح على معالم تنويرية لامكانية التطلق من تخطي الحواجز الثابتة والاغلال العسرة التي كبلت بها البنيوية اللغة.

ومهما يكن من أمر التقاطب والتنافر بين اللسانيات البنيوية واللسانيات التداولية؛ فان المشروع الالسني بحسب اتباعه في المنظومتين الفكريتين (الحداثة وما بعد الحداثة) له الأثر الفاعل في احداث النقلة النوعية في الاجهزة المفاهيمية المتعددة تبعا لتعدد اللسانيات. وتبقى اللسانيات التداولية الاكثر بروزا وتأثيرا في الآخرين من بين تلك اللسانيات لامكانية تحقيقها الاثر الاتصالي التواصلي؛ لان اللسانيات برمتها ولا سيما الصوتية والتركيبية والدلالية قد اهملت الواقع الاجتماعي ولم تسايره مثلما سايرته التداولية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقالة

جولة في أضمومة:
"نشاز آخر.. للبياض" لزليخا موساوي الأخضري

■ عبد القادر الدحمني

وأنت تفتح الأضمومة القصصية للشاعرة والقاصة والروائية زليخا موساوي الأخضري تحس كأنما وقعت في فخ لا فكاك منه، كلما حاولت التملّص منه زاد من إحكام وثاقه عليك حتى يبتلعك بالكامل، هكذا أحسست وأنا أشرع في قراءة "نشاز آخر.. للبياض"، فمنذ البداية تورطك في لعبة ضمير المتكلم حيث يتماهى المتلقي مع وجهة نظر الخطاب القصصي، فتنسى نفسك وأنت ترى بعيني البطلة وتفكر بعقلها وتتفاعل بوجدانها، "أنا كرة الثلج المتدحرجة من أعلى الجبل"[i]، "أحب الخيبات الجميلة"[ii]... عبارات مشحونة بشعرية أنيقة ورشيقة لا تحتاج لريجيم لغوي ولا تخفظ نسبة الكوليستيرول في الدلالة والرمزية.

"لا تحدّق إلى السقف أرجوك، الحلول السحرية لا تسقط من السماء"[iii]، انتبه! عليك أن تظل متيقظا ولا تدع الكلمات تمرّ جزافا، ففي كل كلمة تجد زفرة أو بابا، وفي كل عبارة قد تقرأ تاريخا وتستقي حكمة أو تبني نسقا فلسفيا وربما تعتريك رعشة أو جنون..

لا يكاد الحسّ الحقوقي يفارق قصص زليخا ولا رؤاها الفنية والجمالية.. فالفن يجب أن يظل وثيق الصلة بالإنسان وإنسانيته، قصة موجعة تشير -بل تصرخ- إلى مأساة أطفال أنفكو في ظل سيطرة الهموم الانتخابوية على المشهد الحزبي المغربي..

"هل أنا مدمنة؟" تساؤل مشروع، يرصد التحولات السلوكية والفكرية التي فرضت نفسها مع ولوجنا "الفيس بوك" وغيره من المنتديات الاجتماعية، تقنية المونولوج كانت أبلغ في رصد ذلك لأنه وقْع العلاقات الجديدة.

"لماذا هذا الملل اللعين ينغص علينا أحلى اللحظات؟"، تتساءل قبل أن تغمرها الخيبة، وهو إحساس يمتد على طول الأضمومة مخطيا العديد من القصص، ولذلك لا يبدو

نشازا قرار صاحب تلك المحل بثمن نسخ الرواية الموزّعة -بسبب رجاله- على الزبائن، "تحب محمد شكري": بدت مخرجا جميلا وذكيا، حيث قامت القاصة بعملية تدوير للخيبة لتصنع منها جمالا، أليست تحب الخيبات الجميلة؟

إنها تحس بخيبة دائمة رغم كل شيء، والأدهى إحساسها بالخديعة من تآمر الإخوة، وانتظارها المفتوح لمنقذ ما، فهل يكون البئر رمز لوضعية المرأة في ظل تواطؤ الإخوة "الذكور"؟ أم أن البئر هو الوظيفة الخانقة وروتينها الممل؟ "قتلوا فيّ الطفولة"[iv]: صرخة مبدعة متحررة يقتلها الروتين وتعذبها الكليشيهات الإدارية الممجوجة.

لا تخفي زليخا نهجها التحرري إطلاقا، فهي تنادي نفسها والعالم كي يخرج من ضيقه إلى أفق أكثر عدلا وأكثر إنسانية وحبا، "يا جسدي! تمرّد أهمس لك، تمرّ كي تستحق سلامك، تمرّ كي تستحقّ نبلك"[v]، ولذلك تستهجن ذلك التطبيق الكاريكاتوري المشوّه لبعض أحكام الشريعة بالفهم والنَّفَس الطالباني أو البيترودولار السلفي، وبالخصوص على المرأة، أليست "تاء الخطيئة المتحركة" حسب تصوّرهم؟

ورغم ذلك فهي تنادي الرجل المسجون في "ذكورته" ونظرته المسطّحة: "يا هذا المفتون بي في الغرف المعتّمة تعال كي نتصالح"..

كم هي بريئة وماكرة في نفس الوقت هذه ال"كي نتصالح".

صفعتني بقسوة قصة "الكرسي"، إنها تجلّ لحكم قدر قاهر علوي ليس للإنسان معه حيلة ولا فهم حتّى.. وعلى غرارها جاءت قصة "لن أراقص حبيبتي"، إنه صوت الإعاقة الذي تبكي له زليخا ويؤرقها دائما. تكتب زليخا بحساسية مرهفة، والقارئ يحس بحميمية وهو يقرأ، فهي "هشة وسريعة العطب كجناحي فراشة"[vi] وهي لا تمارس استعلاء على القارئ حين تورد في أحايين كثيرة لاقتباسات فلاسفة وأدباء غربيين تحاول أن تخلق معهم محاورات معينة، فذلك راجع لاطلاعها الواسع على الأدب والثقافة الفرنسية على الخصوص، والقارئ – رغم التصريح بالرهافة والضعف- يحس بتطلع دائم وعنيد لتمرّد ما، وكأن هناك مارد يسكن بطلات قصتها ويريد أن يفصح عن نفسه.

تحضر القضية الفلسطينية في وضعية جد ملتبسة عبر قصة بعنوان "العملية"، كيف لا وهي أمّ القضايا الحقوقية والإنسانية.

أما وجع الكتابة فهو هاجس دائم عند زليخا، فالكتابة متنفّسها ووسيلتها الأنجع في إثبات خصوصيتها ومواجهة ذاكرة قاّضة وواقع تتسع مفارقاته يوما بعد يوم، ولذلك فهي تمتشق الصدق فيها وتصرح بأنها تكتب ما تعيش وما تستنشق من روائح وعطور...

تحجز تيمات الذاكرة والحلم وهموم المرأة مكانا أثيرا في قصص زليخا موساوي الأخضري، ويزاوج سردها بين التصوير الداخلي لما يعتلج في بواطن الشخصيات، والتصوير الخارجي لما يضطرب حولها.

إنها لا تكتب إلا بقدر ما تقاوم، وتصرخ لترسم ذاتها بفرادة جمالية تليق بامرأة مناضلة.

الرحلة وخرق صفاء النوع

محمد ودغيري

تحيلنا المعاجم العربية في مادة ''رحل'' التي اشتق منها إسم ''الرحلة''على معنى السير والمضي، ففي معجم لسان العرب ''الرحلة إسم للإرتحال، للمسير. يقال دنت رحلتنا، ورحل فلان وارتحل وترحل''1، وهو نفس المعنى الذي نجده في معاجم كثيرة آخرها المعجم الوسيط. فرحل عن المكان، رحلا، ورحيلا، وترحالا، ورحلة، سار ومضى 2. وبالتالي فإن المعنى اللغوي الذي يتم الخلوص إليه من التعريفين السالفين، هو أن الرحلة تعني السير والتنقل من مكان إلى آخر.

أما اصطلاحا فلن نكون متجاوزين إذا قلنا أنه لايوجد تعريف حاسم للرحلة، وإنما هي مجموعة من التعاريف المتعددة والمختلفة، وهو أمر يرجع إلى إلى كون القواميس العربية لم تخصص لهذا المفهوم حيزا في صفحاتها، ولم تعتبره مفهوما ينهض إلى جانب المفاهيم الأخرى الدارجة في حقل الأدب والمعرفة عموما.

إن كل ما نقف عليه هو إشارات ونعوت اهتمت بالوظيفة والغاية من الرحلة مغيبة المفهوم في ذاته، فحتى المعاجم شبه المتخصصة اكتفت بتعريف أدب الرحلات بشكل عام، فهو ''أدب يدخل في درس الصورلوجية''، أي دراسة صورة شعب عند شعب آخر، ومن رواده ج ماري كاري، رفاعة الطهطاوي، أنور لوقا. ويتبع أدب الرحلات عادات وتقاليد وتأثيرات إقليمية.3.

إن هذا الغبش الذي يغلف تحديدنا للرحلة، يرخي بظلاله على كل عملية تحييز أوتجنيس، وذلك لانفتاح النص الرحلي على مجموعة من الأنماط الخطابية المتنوعة، من حيث الأشكال والمحتويات، فهي تجمع في خطابها مابين المذكرات، المناجاة، الوصف التصويري، المدونات السياسية، الإثنوغرافيا، التاريخ... إلخ . الشيء الذي يجعل شكلها يتصف بالهجنة وخرق قانون صفاء النوع، مادام جنسا بلاحدود.

ومن العوامل المساهمة في هجنة النص الرحلي، عامل تنوع الهوية الثقافية والاجتماعية للرحالة المؤلف .فهو إنسان يشتغل في حقل الأدب أو مهتم بالتاريخ أو جغرافي، ومكلف بوظيفة دبلوماسية، كأن يكون سفيرا أو مبعوثا من طرف السلطان، إلى غير ذلك من الوظائف. كل هذا التنوع ينعكس بشكل مباشر على النص الرحلي الذي يأتي موسوما بالطابع الذي يفرضه كل اهتمام من الاهتمامات السالف ذكرها،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبالتالي تعدد وتداخل أشكال الخطابات الرحلية. هذا التعدد والتداخل طرح الرحلة كخطاب موضع سؤال عريض، هل تنتمي إلى الأدب، أم الى الجغرافيا، أم التاريخ، أم هي جماع كل ذلك وغيره؟ وقد أنتج ذلك عددا من الأجوبة اختلفت باختلاف أصحابها ومجالات اشتغالهم، كما عمق صعوبة تحديد هذا النوع من الخطاب، وهو ما يفسر بعض التحديدات ''الضبابية'' التي انتهى إليها عدد ممن يشتغلون بالخطاب الرحلي....

يقول جبور الدويهي إنها نوع من التعبير الأدبي والضبابي. كما يعتبرها بول هازارنوعا أدبيا غير واضح الحدود يمكن أن يسكب فيه أي شيء.أي أنه نوع أدبي تتلاقح فيه مجموعة من الأنماط الخطابية.

من خلال التعريفين السالفين يمكن استخلاص أمرين اثنين، أولهما انتماء الرحلة الى حقل الأدب -فهي نوع أدبي-. وثانيهما انفتاحها واستيعابها لمجموعة من الأنماط الخطابية الأخرى كالتاريخ والجغرافيا وغيرهما، رغم الغموض الذي يطرحه انفتاح النص الرحلي وعدم وضوح المحددات التي تؤطره كجنس، تبقى له- انفتاح النص الرحلي- أهمية كبرى، فالنص الرحلي، وحده القادر على مخاطبة التاريخ والجغرافيا وعلم الاجتماع...,بشكل مباشر واستثمار معطياتها في اغناء مضمونه، وتوسيع مجالات البحث فيه فهو نص أدبي ممتع بلغته وخصائصه الفنية ومفيد بما يتضمنه من معارف ومعطيات، فضلا عن كونه وثيقة تاريخية يمكن للدارسين الاعتماد عليها في معرفة مجموعة من الحقائق المتعلقة بحضارة ما، زيادة عن كونه مرجعا جغرافيا يوفر للباحث إمكانية التعرف على طبيعة مجموعة من الأقاليم والمناطق الجغرافية. هذا الأمر الأخير الذي يفسر ازدياد اهتمام الجغرافيين وإقبالهم على دراسة كتب الرحلات عموما.

وعلى العموم فسواء اعتبرنا الرحلة جنسا أدبيا له شكله الخاص الذي يميزه عن باقي الأنواع الأخرى، أو اعتبرناها خطابا له منطق خاص فإننا لا نملك إلا ''أن نقرن الحديث عنها بنعت الطرافة، لأنها تسعى أن ترصد ماتراه عجيبا وغريبا، وهي كذلك لأن الرحالة أيا كان تكوينه المعرفي، وأيا كانت أذواقه وعقيدته وانتماءاته، وأيا تباينت الحوافز في الرحلة فإنه يتقمص شخصية القاص أو السارد»4.

هوامش:

1- ابن منظور -لسان العرب- مادة ''رحل''

2- المعجم الوسيط. مادة ''رحل''

3- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة -عرض وتقديم وترجمة- ص 57

4- سعيد بنسعيد العلوي، أوروبا في مرآة الرحلة، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بالرباط، سلسلة بحوث ودراسات، رقم 12، الطبعة الأولى 1995، ص 14

د. نورالدين الفيلالي

قراءة عبْر نصية في رواية «العابر» لجلول قاسمي

استطاع الروائي جلول قاسمي أن ينحت اسمه في مجال السرد المغربي في الألفية الثالثة، فقد أصدر خلال العشرية الماضية أربع روايات، بدأها برواية «سيرة للعته والجنون» سنة 2002، وفي السنة الموالية 2003 أصدر روايته الثانية «سوانح الصمت والسراب»، ثم « مدارج الهبوط» سنة 2005، وصولا إلى روايته «العابر»، موضوع الدراسة، والصادرة سنة 2009، عن دار «أفريقيا الشرق» بالدار البيضاء.

-1 عتبة العنوان:

«العابر»: هل نقف عند الدلالة اللغوية المعروفة، ونعتبره مجرد «عابر سبيل»، أم نمعن النظر أكثر في الدلالة المجازية، ونعتبره امتدادا لبطل رواية «عابر سرير» لأحلام مستغانمي، ومن سلالته المجازية؟

هل نبحث في سلسلة الدلالات اللغوية لكلمة «عابر» الفاصلة بين الدلالة اللغوية الأولى والدلالة المجازية؟ أم نستسلم لمكر اللغة وخداعها، ونجترح دلالة مجازية جديدة تورطنا فيها قرائن الأحداث الواردة بالمتن الروائي؟

تمدنا المعاجم اللغوية بدلالات متعددة لكلمة «العابر»، نقف عند ثلاث منها، وهي:

-المعنى المتداول المعروف لعابر السبيل أو الطريق، أي «الذي يشقها ويمر بها».

-العابر هو الناظر في الشيء، وهو الذي ينظر في الكتاب فَيَعْبُرُهُ، أي يعتبر بعضه ببعض حتى يقع فهمه عليه.

ومنه عبر الرؤيا أي فسرها وأخبر بما يؤول إليه أمرها، وقد جاء في القرآن الكريم (يا أيها الملأ أفتوني في رؤياي أن كنتم للرؤيا تَعْبُرُون) سورة يوسف، آية43.

-العابر كذلك الميت: يقال عبر فلان إذا مات، فهو عابر، كأنه عبر سبيل الحياة.

هذا عن المعنى اللغوي، فمن هو «العابر» من خلال المعطيات التي تمدنا بها أحداث الرواية؟.

-يحمل شهادة عليا في الفلسفة.

-يعيش في منطقة نائية بالجنوب الشرقي للمغرب.

-يعين أستاذا عرضيا للفلسفة بالشمال، فيسافر من الجنوب إلى الشمال.

ومن خلال معاينة بسيطة نجد أن المعاني الثلاث التي حددناها لكلمة «العابر» تتلاءم مع هذه الشخصية، فهو فيلسوف يعبر الكتب ويفهمها، ويعبر الرؤيا لأنه يؤول دلالات الأحداث ويفسرها، يتحول إلى عابر سبيل في رحلته من الجنوب إلى الشمال، وهو عابر/ ميت على المستوى الروحي والفكري، لأنه لا يوظف فكره ولا يعمل به.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا إذا ما ركنا إلى المعنى اللغوي، وسلمنا بأن المقصود ب»العابر» هو الشخصية الرئيسية في الرواية وهي شخصية «مرزاق».

أما إذا فتحنا باب الدلالات المجازية والتأويلات، فيمكننا أن نطرح عدة احتمالات:

-قد يكون العابر هو الروائي نفسه، الذي يعبر إلى القراء عبر شخصيات روايته، ويمرر أفكاره ومواقفه.

-قد يكون الروائي الذي عبر جملة من النصوص الروائية العربية في هذا النص الروائي، بعضها صرح به، وبعضها تشربه واستفاد منه عبر قراءاته للمتن الروائي العربي.

-وقد يكون في العابر دلالة على عبور شخصيات وأحداث رواية «العابر» في نصوص روائية سابقة لجلول قاسمي، كما سنرى في معالجتنا للعناصر الموالية.

-2 أحداث الرواية:
سيرة مرزاق أو سيرة العقل.

تصور رواية «العابر» إشكالية ضياع العقل/ الفلسفة وسط زحمة الواقع، وانحسار دوره بفعل الشروط الزمكانية والاجتماعية والسياسية المحيطة به، من خلال حكاية بطل الرواية «مرزاق» الذي يحمل شهادة عليا في الفلسفة، لكنه معطل، ويعيش في منطقة معزولة بالجنوب الشرقي، يصرف تفاصيل يومه بالتقسيط، وهو لا يملك حتى ثمن سيجارة.

تصله رسالة تعيين كأستاذ عرضي للفلسفة، فيلتحق بمقر عمله عبر رحلة إلى الشمال، ليكتشف عالما آخر من الفساد، يمتد من مسؤول النيابة إلى المدير إلى الجاويش، وبعد مدة قصيرة في العمل يكتشف «مرزاق» أن «البتول»، التي رفض الزواج منها، هي من كان وراء رسالة التعيين.

وبالنظر إلى سيرة «مرزاق» يمكن أن نرسم خطاطة لسيرة العقل عبر ثلاث مراحل:

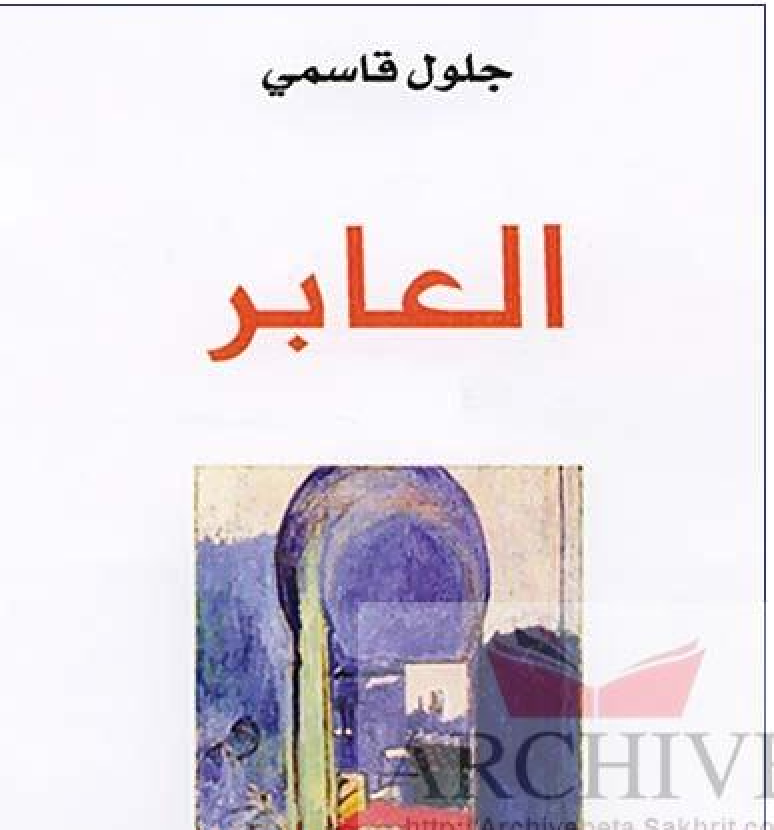
-العقل المُعَطّل: وتمثله المرحلة الأولى من حياة «مرزاق»، حيث يعيش في مكان هامشي، بعيدا عن المركز، لا يقوم بأي دور أو وظيفة تذكر.

-العقل المُهَجَّر: ويبدأ بتلقي «مرزاق» رسالة التعيين، والتي ما هي إلا محاولة من البتول لإبعاده عن القرية، بعد أن فشلت في استقطابه، واحتوائه، وتدجينه ليتزوج بها.

-العقل المُفْرَغ من محتواه: وتمثله مرحلة مباشرة «مرزاق» لعمله، حيث يجد نفسه مطالبا بقول ما يريدونه أن يقول، لا ما يريد هو، ويتضح ذلك من خلال إشارتين؛ الأولى تلقاها «مرزاق» لحظة وصوله إلى مقر النيابة لاستلام عمله على لسان الجاويش رقم واحد:

«ونحن هنا لا نفك مشاكلنا إلا بالعرضيين... وأغلبهم عديمي خبرة بالمهنة...وبعضهم يتعالم على التلاميذ...أو يملأ رؤوسهم بالتخربيق...» ص96.

لكن «مرزاق» لم يستوعب النصيحة، فجاءته الإشارة الثانية من لجنة المساءلة، حين «أخذ الكلمة المفتش العام متعالما: لنقل هذه الأمور لا تدخل في صميم المهنة، فلماذا تشحن التلاميذ بالفكر العدمي، والحال أن من مهام مسؤول مثلك أن يهيء التلاميذ وفق الأهداف العامة



للوزارة المبجلة» ص186/187.
لا أريد هنا أن أقوم بإسقاطات مباشرة لكني أستطيع القول إن سيرة «مرزاق» أو سيرة العقل تختزل لنا سيرة السلطة في مواجهة الفكر/العقل المعارض مهما كانت توجهاته فهي تقوم بتعطيله ومنعه من المشاركة في التسيير والتدبير، ثم تقوم بتهجيره خارجيا عبر النفي، أو داخليا من خلال الزج به في المعتقلات السرية، وحينما ترغب السلطة في تجميل صورتها توظف العقل المعارض بشكل جزئي وعرضي وهجين، فيفقد محتواه ويصبح مدجنا أو ينسحب من تلقاء نفسه.
ولعل التجارب الواقعية الحاضرة كثيرة وأقربها للتمثيل تجربة الفكر اليساري الذي استنفد المراحل الثلاث، ثم الفكر الإسلامي المعارض سابقا والذي سيمر من المرحلة الثالثة، ألا وهي مرحلة الإفراغ من المحتوى، بعد أن عاش مرحلتي التعطيل والتهجير.

3- مسار الحكي: رحلة مرزاق أو مسارات الخيبة.

ضمن مكونات أحداث الرواية التي ذكرناها سابقا، سنقف عند مكون الرحلة، إن حدث الرحلة في رواية «العابر» يشكل لحظة بحث عن الذات بالنسبة لشخصية «مرزاق»، فهو لم يكن يعلم أنها رحلة مدبرة لاستبعاده واستعباده فقام بها لتحقيق ذاته ماديا من خلال الحصول على وظيفة يضمن بها دخلا قارا، ولتحقيق ذاته معنويا عبر تدريس الفلسفة لكن هذه الرحلة تنتهي بالضياع، وعدم تحقيق الهدف الذي أقيمت لأجله.
إن هذا المسار يتكرر في كل روايات أو رحلات جلول قاسمي:
-«مرزاق» :كما سبقت الإشارة يسافر من الجنوب إلى الشمال لاستلام عمله، وتحقيق ذاته ماديا، ومواصلة بحثه الفلسفي لكنه ينتهي بالفشل والضياع وتحقق مقولة أمه حين خاطبته: «تدخل الأمر بنية الفعل الحسن فينال غيرك المزية وتحظى أنت بالخسارة». (العابر، ص:197).
-«بحوص»: بطل رواية «سوانح الصمت والسراب»، يقوم برحلة باتجاه الشمال كذلك بحثا عن فردوسه المفقود، حيث كان يريد الهجرة إلى أوروبا عبر شواطئ قرية «أركمان» في قوارب الموت، فتتعمق معاناته بعد أن يغرق القارب، ويجد نفسه في مواجهة أمواج البحر وحرس السواحل، وهو الذي لم ير «البحر يوما إلا في التلفزيون وبالأبيض والأسود» (سوانح الصمت والسراب ص:58).
-«المختار»: بطل رواية «مدارج الهبوط»، يقوم برحلة البحث عن حقيقة والده «أبو المكارم»، لكن مغامرته تنتهي بالفشل، ويختم سرده ورحلته بالقول: «إنها رحلة نحو الممكن والمستحيل». (مدارج الهبوط، ص:130).
-بطل رواية «سيرة للعته والجنون» يقوم برحلة معاكسة لـ«بحوص» «ومرزاق»، حيث يسافر من الشمال إلى الجنوب الشرقي، حين وصله خبر إغلاق المنجم وتسريح العمال، يسافر لتقصي الحقيقة عن قرب، ولمساعدة أهله لكن المنجم يغلق وتستمر مأساة الأهل.
إنه مسار حكائي ينطلق من بنية واحدة حتى وإن تعددت الأسماء والأمكنة والأهداف بالنسبة لشخصيات الروايات الأربع.

مقالة

■ جلول قاسمي (روائي)

نجيب العوفي.. الناقد ـ الإنسان

للمبدع الأديب الأستاذ نجيب العوفي في ريبيرتوار النقد الأدبي آثاره الدالة عليه، فقد بصم المنجز النقدي العربي بطوابعه، فمد قياسه وشرح علله، وفتق غوامضه، وعمق جداوله ووديانه. فكما يدل الرقش على الراقش، والمنحوت على الناحت، والصوغ على الصائغ، يدل عليه كم الكتب والدراسات والمداخلات في شتى جامعات ومنتديات المعمور. فهي تحمل من شخصه، ومن روحه الطيبة ريحا وعبقا مزهرا، يزداد مع مرور الأيام وتقدم العمر واختمار التجارب، رسوخا، إذا عدت الأسماء وذكر خيار الرجال.

ناقد وجامعي لامع، بدأ بالقصة كاتبا ثم سرعان ما انحرف عنها قليلا ليمارس النقد والبحث الأكاديمي والمتابعة النقدية للمنجز الأدبي في تنوعه، فكان له علي وعلى جيلي من المتأدبين أفضال كثيرة، وهي بالقدر الذي تتواتر وتربو، في صورتها تلك، تقدم منجزا نقديا خصيبا، متعدد الوجوه والأشكال، يسهم في ترسيخ قيم الوفاء النقدي الجميل، الذي يمحو الأثر السلبي الذي كرسته تجارب نقدية فاشلة -وهي على قلتها- تعد مظهرا للمرض النقدي الذي يطال المشهد الأدبي بالمغرب والعالم العربي.

تجربة عريقة متأصلة في طبع الرجل. جمالية ومعرفية إنسانية. لم تزلزل رسوخها التحولات الاجتماعية المستحدثة، ولا هواء المدينة المريض، رسخ فيها هو وثلة من مجايليه الأخيار، قيم الحداثة الأدبية المؤسسة على المغايرة والاختلاف، بينما هبت الريح السافية (هكذا بالمفرد بكل ما يحمله من دلالات) على أسماء، أدركتها «توبة مبكرة» فاختلط فيها سمت الفقيه والداعية بسمت الناقد الأدبي، وكانت النتيجة عودة رسمية، بالأدب لعصور الفتح الإسلامي وبروز نوع أدبي «تقي»، يمارسه كتاب ثقاة، يواجهون كتابا عصاة مرتدين، يستحقون الضرب بالنعال،وتخصصت فيه مجلات ومنابر، انتقلت فتوحاتها النقدية مابين الهند والسند وجزر الواقواق، فوزعت على الرواد والمريدين شواهد الاستحقاق، ومن دخل ملتهم فهو آمن، وعق وارتد وصبأ، فدونه السيوف القواطع.

نجيب العوفي وفي لوجهته الاجتماعية في الأدب، وَفيٌّ للفكرة التي نذر فكره وقلمه لها، منذ وجد، ومنذ خطت أنامله السطر الأول، وَفيٌّ لخطه «الطبقي»، وفيٌّ وجهته النقدية التي تعتبر الأدب حرا في اقتناص العوالم، حرا في طلب الموضوعات، حرا في اختيار منسوب الكتابة، ودرجات مدها وجزرها، وحميا الضرام المنبعث من سعارها..

رجل أقام الدنيا ولم يقعدها، وملأ الدنيا وشغل الناس، فهو علامة مثل فقيه، وهو حداثي امتلأ بدنيا المفاهيم والمناهج والتيارات الحداثية وما بعدها وما قبلها، في وعيه الثقافي تستقر أوعاء كثيرة، وعبر صوته الجهوري الرخيم، تسمع أصوات الأجيال الثقافية على مر العصور.

كاتب أصيل العبارة، قوي الأسلوب،فخم المنازل الأدبية.لا يقتنص من صيده الأدبي سوى الشوارد؛ جريا على عادة الفحول من الأدباء، والنوابغ من الرؤوس. خصيصة قلما توفرت لناقد، وندر أن توجد في كاتب. في شخصه يمزج بين القديم والحديث، في جبته يتعايش الناثر والشاعر، والقديم والمحدث، وهو يخوض لعبة التجريب بعدة العارف الخبير، ودربة الكامل التدبير، لا تعجزه الفروق بين مناطق الصحو الأدبي ولا مناطق الجليد. يكتب في نقد الشعر ونقد السرد، ،عارف بأسرار النصوص ومفاصل قوتها وضعفها..

رجل متحرك.. جوابة،، تطوافه بين المدن والمداشر والقبائل الشعرية أعطاه جواز عبور لكل الجغرافيات والأقاليم الإبداعية، مهما بعدت بها الشقة، وعز السفر القاصد، لذلك كثر مريدوه وتزاحم طلابه، وكون له بين العالمين طلبة ومحبين. لم أعجب يوما وأنا أجد طالبا جامعيا في مستوى الماستر، بكلية آداب وجدة منذ سنوات، يجمع المقدمات التي كتبها نجيب العوفي لطالبيه. عدد كثير كثرة، تجعلك تكتشف أن المقدمات ليست نسخا، وليست صورا،، لبعضها،، فكل مقدمة هي نسيج وحدها،، هي كلمة صدق نابعة من انفعال الرجل بالعمل الأدبي، وخبرة نقدية جديدة تعز أنواع التقبل الإبداعي من لدن ناقد أدبي؛ لا يغضي عن التجارب مهما أوغلت في جغرافياتها،ولا في أشكال الأوعية التي تضمن فيها التجارب والأشكال.

جمعتني به محاسن الصدف في بداية الألفية الثالثة، وقد كنت أبحث عن مقدم لروايتي «سيرة للعته والجنون». عمل روائي لكاتب مبتدئ، يسعى مثل كثيرين غيره دخول عالم الكتابة الأدبية. لم تكن الوسائل ميسرة للتواصل مع السي نجيب، ولا معرفة شخصية سابقة لي بالرجل، إلا ما كنت أقرؤه له أو عنه، كمتتبع للأنشطة والندوات الأدبية واللقاءات الثقافية، التي كانت تنشر على صفحات الجرائد. كان الوقت ظهرا، حينما حطت بي سيارة نقل صغيرة قرب مقهى باليما بالعاصمة الرباط،، كانت باليما لا تزال على حالها،، متوجة بسلطانها المعروف، ذو الجلباب المغربي والطربوش والبلغة الفاسية والحلول السريعة لكل مشكل مهما صعب ولو كان مثل مشكلة دارفور.. كانت قصصه الطويلة تأتيني من عموم الطلبة القدامى الذين تعرفوه عن قرب في زاويته المفضلة رفقة قهوته المعروفة وجلسته البرجوازية.. لم تتح الظروف للتعرف على سلطان باليما،، تمثلت الرباط في مخيلتي مثل مدينة غامضة، مدينة القرارات المصيرية، حافظت المدينة على الإحساس نفسه،، الرباط بلد المتناقضات،خصوصا لمن هو قادم من أقصى نقطة في الشرق المغربي، ضربت صفحا عن سلطان باليما. وركزت تفكيري في سلطان النقد. والرباط يومئذ ساحة حية من الأسماء والحركات والوجوه. فقلت أترك الوقت يمر قليلا لعل الرجل قادم من عمل، وتمثلته مخيلتي رجلا أكاديميا، يحمل ملفات وجرائد وكتب، وحقيبة سامسونايت.يزجي مثل عموم

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

نجيب العوفي

النقاد كثيرا من التوجيهات، ويدعو برزانته الثقيلة، جليسه لالتزام قواعد الكياسة والسلوك. صورة نمطية، كرستها تمثلاتنا للمثقف النموذج، حينه. سرعان ما تبخرت الصورة، وصوت السي نجيب ينساب عبر سماعة الهاتف عبر خيط في ناحية حي حسان، صوت بلكنة تحس فيها نطق أهل الريف الأجاويد، أعرف، أحس بذلك وأعرفه، وقد قضيت بالريف شطرا كبيرا من عمري المهني، وتعلمت خلالها الأمازيغية، فأصبحت لغة أتذوق أشعارها، وأتلذذ تفاكيهها ونكتها.

كان الحديث مختصرا، سلسا، حددت فيه الغرض من اللقاء، واتفقنا على موعده، انصرفت لتلمظ الكلمات القليلة التي سالت في أذني، تباعا وعلى عجل، كان لوقعها في سمعي، موقع الماء الزلال من ذي الغلة الصادي. لم يعكر رهو التفكر سوى انتظار قرار الناقد الكبير، في عمل روائي، أنفقت في كتابته زمنا ليس بالهين ولا القليل، قضيت الهنيهات القصيرة التي فصلت بين وقوفه مثل صديق قديم، وجلستنا مثل صديقين قديمين، تربطهما الجغرافيا وقيم المواطنة السليمة، «أريد أن أصبح كاتبا.. وهذه بطاقة هويتي» قلت له. حملق في كمن يتحسس صدق الكلمات القليلة التي فهت بها على استحياء، كانت عيناه تبحثان بين ثنايا الملف الموضوع فوق المنضدة، وبراد الشاي المشترك، الذي أصر على مشاركتي فيه، براد شاي مشحر «يكون عيش وملح» قال.

إحساس إنساني غامر، أعدت تفاصيله عشرات المرات، على كثير من الخلطاء، فأجمعوا على الاعتراف بان الرجل يحسن استقبال الضيوف. يحسن رأب القلق الذي يحمله المتأدبون الذي يحتمون بكلماته الجميلة في حميا الضيم الأدبي وزحام الكتب والأسماء وخلطة الصحاب والخلان ومعارف الزيف. كنت أتحسس كل حركة من حركات وجه الأبيض ونظارتيه الطبيتين، كان ينفعل قليلا بما يقرأ،، خلته سيعاجلني بملاحظاته النقدية، نسيني في غمرة قراءته المتأنية، وانشغالي بشرب الشاي الصحراوي وتتبع حركات الرجل. فجأة توقف عن القراءة، ونظر إلي مبتسما وهو يعلق: «سأدفع ثمن الشاي وأكتب لك مقدمة» ..السي نجيب عندما يراهن على شبل،، لا تخطئ نبوءته، مثل عراف كبير. كثيرة هي الأسماء الإبداعية التي تتصدر كلماته ونقوده الصفحات الأولى من أعمالها الإبداعية. تعرف الكتب بمقدمها، هكذا عرفت بمقدمي. عرفني وعرفت به، أذكر أنني لما بعثت بنسخ لجريدة أسبوعية هي جريدة الأيام الغراء، فوجئت بالمبدعة نجاة أبو الحبيب تمنحني صفحة كاملة.. ومعها إشارات ذكية لمقدم الرواية.. وصار الرجل يرعاني عن بعد.. وصار حدبا علي مثل أب روحي،، وبين وبينه من فروق العمر بضعة أعوام.. وأنا جازم بأن السي نجيب له في قلوب جيل كامل المحبة عينها، والتقدير عينه..

والإكبار كل الإكبار من المحيط إلى الخليج..

رجل سمح، حينما تجلس إليه تحس كأنك تعرفه منذ سنين، لما التقينا في تأبين الراحل المرحوم السي محمد بنعمارة، ذكرني باللحظات الجميلة وبالراحلين واحدا واحدا. وضحكنا على المواقف الهزلية وسخرنا من السنوات التي تمضي بنا نزلا، في دركات الوهم، واستمعت لكلمته الجميلة في الراحل محمد بنعمارة، وفي لمزه الذكي في شاعر، ضيع سبيله، وذهب حيث لا يجب أن يكون،، وتفرقت بنا السبل مرة أخرى. مر على ذلك أعوام، حتى جمعتني به صدفة تكريم الناقد محمد خرماش، واستمع إلى كلمتي في الرجل، معبرا عن استحسانه، في نبل وتواضع، وصدق تعليق. كتب عني أكثر من مرة، وذكرني في أكثر من محفل. وفي كل مرة يجدد صلتي به، كما يفعل أبناء الذوات.

على الرغم من تطوافه الكثير بين مدن وعمار ومساكن طيبة، ومقام طويل بين أهل المدن الكبيرة والعواصم، وتماسه مع ثقافات وحضارات، فقد ظل محافظا في قلبه الكبير على مساحة حنو واسعة، وكرم بدوي، مجلوب «بغير تطرية» على حد تعبير المتنبي العظيم.فإذا كانت اللطائف الربانية، قد ساقت في طريقي رجالا في حجم السي نجيب، فلأن القلوب حينما تصفو، ييسر الله لصاحبها معرفة الأخيار فدمت سيدي حصنا وعلما، ودامت لك الحياة بطولها وعرضها؛ تتفي ظلالها، وقلوب طلبتك ومحبيك لك سكنا تربع منها حيث تشاء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسرح

المخرج الأمازيغي فاروق أزنابط يدخل العولمة بمسرحيته (بنت السلطان)

د. جميل حمداوي

توطئة:

عرضت مسرحية **(ءيجيس ءوكليد/ بنت السلطان)** بأمازيغية الريف يوم الأحد 24 مارس2013م بالمركب الثقافي ضمن الأيام المسرحية الثانية لمندوبية وزارة الثقافة بمدينة الناظور، دورة الناقد جميل حمداوي.

ومن المعلوم أن المسرحية من تأليف بنعيسى المستيري، وإخراج فاروق أزنابط، وتشخيص كل من: الطيب المعاش، ومريم السالمي تايناست، ومصطفى الزروالي، ونوميديا دنيا لحميدي، وعبد الله أنس، وبنعيسى المستيري، وفاروق أزنابط. أما السينوغرافيا فقد شارك فيها فاروق أزنابط والطيب المعاش على حد سواء. في حين، تكلف مصطفى الخياطي وماسين أزنابط بالإضاءة الدرامية.

هذا، وقد أحدثت هذه المسرحية قطيعة فنية وجمالية ودرامية مع باقي المسرحيات السابقة التي كانت تتغنى بالهوية والكينونة الأمازيغية والمقاومة المحلية، خاصة تلك المسرحيات التي كانت تنغلق على نفسها في إطار رؤية أمازيغية ضيقة، وإن كانت تجريبية أو عبثية؛ لأنها ظلت منذ التسعينيات من القرن الماضي تندب الماضي المفقود، عازفة باستمرار على إيقاع: الهوية، والمقاومة، والتراث، والمحلية. بيد أن مسرحية فاروق أزنابط **(ءيجيس ءوكليد/ بنت السلطان)** نموذج للمسرح المنفتح على العولمة الثقافية من بابها الواسع. إذاً، ماهي بنياتها الدلالية والفنية والجمالية والدرامية؟ هذا ما سوف نرصده في هذه الورقة النقدية.

***المدرسة الإخراجية:**

يتبنى المخرج فاروق أزنابط في هذا العرض المسرحي أسلوب كوميديا دي لارطي **(La commedia dell’arte)**، ويعني ذلك المسرح الشعبي الفكاهي أو الكوميدي الذي كان يقدم خارج أسوار العلبة الإيطالية، سيما في الشوارع والمقاهي وحانات الخمور. وكان هذا المسرح أشبه بفن الحلقة، حيث يتجمع الناس حول البهلوانيين والفكاهيين استمتاعا واستفادة. وكان هؤلاء الممثلون يلبسون الأقنعة والأزياء الغريبة والمثيرة والشاذة، ويزينون وجوههم بأصباغ لافتة للانتباه، ويستعينون بالحلقة لسرد الحكايات والقصص، وإثارة الضحك، والتلاحم مع الجماهير الشعبية، دون أن يكون لمسرحهم كواليس أو حواجز تفصل الممثلين عن الجمهور الحاضر، الذي كان يشارك بدوره في بناء تلك الفرجة الشعبية البهلوانية التي تقترب من عوالم السيرك والرياضة البدنية. وكان الغناء حاضرا في هذه الفرجة الشعبية إلى جانب الرقص، والمحاكاة، والتقليد، واللعب البهلواني.

هذا، وقد ظهرت كوميديا دي لارتي أو المسرح الشعبي المرتجل منذ القرن السادس عشر الميلادي، وبالضبط سنة 1528م، وكان الممثلون يلبسون أقنعة مختلفة للتعبير عن النماذج البشرية الموجودة في المجتمع الإنساني. وكانوا ممثلين محترفين يتقنون أداء أدوارهم إتقانا متميزا. وقد ارتبطت كوميديا دي لارتي بحفلات الضحك، واستعراضات الكرنفال، وكان الاعتماد فيها كثيرا على الارتجال، والميتامسرح، والارتباط بالأحداث الدرامية في ظروفها الآنية زمانيا ومكانيا.

هذا، وتحضر في مسرحيات الكوميديا المرتجلة شخصيات متنوعة من المجتمع، مثل: الشطار، والحمقى، والعشاق، واللصوص، والمحتالون، والفنانون، ورجال السلطة، والتابعون لهم... وكان الممثلون رياضيين وبهلوانيين بشكل جيد، حيث يقومون بالشقلبات الرياضية والسيركية، وينجزون حركات بدنية صعبة أو معقدة أو في غاية من الوعورة. وبالتالي، تتميز هذه الكوميديا بطابعها الشعبي، والكوميكي، والبهلواني، والرياضي، والاحتفالي، والكرنفالي.

ومن أهم المخرجين الذين وظفوا الكوميديا المرتجلة، نذكر على سبيل المثال: ووليير(Molière)، وكارلو كولدوني (Carlo Goldoni)، وكارلو جوزي (Carlo Gozzi)، وداريو فو(Dario Fo)، وكارلو بوزو (Carlo Boso)، والمخرج النمساوي ماركوس كوب فيربلوم (Markus Kupferblum)...

وبناء على ما سبق، يوظف فاروق أزنابط في عرضه كل مقومات الكوميديا المرتجلة، مثل: البهلوانية، والحلقة الشعبية، وتكسير الجدار الرابع، والأزياء المزركشة المثيرة، والكرنفالية، والسيرك، والرياضة البدنية، والمزج بين المواقف الكوميدية والتراجيدية، والتأرجح بين الخطاب الواقعي السلطوي والخطاب الرومانسي، واستعمال الحكاية الشعبية الأمازيغية (نونجا).

اضف إلى ذلك، فقد كان الطيب المعاش نموذجا للشخصية الناجحة في إثراء كوميديا دي لارتي

المخرج فاروق أزنابط

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في مسرحية فاروق أزنابط مع مجموعة من الممثلين الشعبيين الذين كانوا يتنقلون من مكان إلى آخر، باحثين عن الجمهور لإثارة ضحكهم، وإمتاعهم ترفيها وتسلية واحتفالا. وهذا ما كان يقوم به الممثل الطيب المعاش بواسطة عربته الفنية لتقديم فرجاته الشعبية والطقسية، ورواية الحكايات والقصص الموروثة التي تعجب الناس الشعبيين، وتثيرهم ذهنيا ووجدانيا وحركيا.

هذا، ولم يكتف فاروق أزنابط بأسلوب كوميديا دي لارتي، بل استفاد أيضا من تقنيات لويجي بيرندلو في الميتامسرح أو المسرح داخل المسرح، وخاصة في مسرحياته الثلاث: **(الليلة نرتجل)**، و**(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)**، و**(كل شيخ له طريقته)** 1. كما انفتح فاروق أزنابط على المسرح البريختي، ويتجلى ذلك واضحا في تكسير الجدار الرابع، وتوظيف السرد، وتطبيق نظرية اللااندماج... وفي هذا السياق، يقول المخرج فاروق أزنابط: «بنت السلطان هي عصارة مخيلة الكاتب المسرحي بنعيسى المستيري الذي اقتبس روح القصة من الأسطورة الأمازيغية، ليسقطها على الواقع المعاش في زمننا هذا، وقد اعتمدت في إخراج هذا العمل على تجارب عدد من المدارس المسرحية العالمية الكلاسيكية والتجريبية، مع الاعتماد على العبث». 2

ويعني هذا أن المخرج فاروق أزنابط قد اشتغل على الأسطورة الأمازيغية (تونجا) لتشدان المحبة والخير والوحدة والجمال، مع توظيف مجموعة من المدارس، مثل: البريختية، وكوميديا دي لارتي، والاحتفالية، والكرنفالية. في حين، أقحمت العبثية بشكل غير مقبول في المسرحية؛ لأنها تتنافى بحال من الأحوال مع اتجاه كوميديا دي لارتي الذي يقوم على السخرية، والفكاهة، والضحك، والشعبية... بينما تستند العبثية إلى الحزن، والكآبة، والتراجيديا، واستعراض المواقف المأساوية...

*التيمة المحورية:

تستند مسرحية **(بنت السلطان)** إلى الحكاية الشعبية الأمازيغية **(تونجا)**، وقد وظف هذا الرمز كثيرا في المسرح المغربي بصفة عامة (عبد الكريم برشيد في مسرحيته **(سالف تونجا)**)، والمسرح الأمازيغي بصفة خاصة (مسرحية **(تونجا)** لفاروق أزنابط...). ولم يكتف المخرج بدلالاتها التراثية التي تعني أن تونجا كانت آية في الروعة والجمال والحسن، وقد واجهت في حياتها مكائد عدة، إلى أن انتصرت على الشر بقوة عزيمتها، وصبرها، وحسنها، ونبالة أخلاقها، بل عمق المخرج دلالاتها، وأسبغ عليها دلالات سياسية ورومانسية ورمزية وسيميائية. علاوة على ذلك، ترصد المسرحية ثنائية الخير والشر، وثنائية المحبة والكراهية، وثنائية الفرقة والوحدة، وثنائية السياسة والعشق...

كما تستعرض المسرحية مكانة الفنان في المجتمع الإنساني بصفة عامة، والمجتمع الأمازيغي بصفة خاصة. ومن ثم، يشير المخرج إلى كساد سوق الفن في مجتمعنا الحالي، وتراجع وضعية الفنان ماديا ومعنويا، فقد أصبح هذا الفنان مزدريا عند الناس في مجتمعنا المحبط والمنحط قيميا، على الرغم من الدور الكبير الذي يقوم به هذا الفنان المبدع.

ومن ثم، يحيلنا العرض المسرحي على الطقوس الدينية التي كانت تمارس بتامازغا، حيث كانت تختلط بالشعوذة والكهانة والسحر. ومن جهة أخرى، تبين لنا المسرحية المكانة العظيمة لرجال الدين والسلاطين في مجتمعات تامازغا. ولكن فاروق أزنابط لم يبق حبيس النظرة الضيقة المرتبطة بالإثنية الأمازيغية، بل حاول أن يقدم تجربة درامية أمازيغية تتجاوز النطاق المحلي نحو نطاق العولمة، من خلال تبنيه لكوميديا دي لارتي، وتركيزه على الكوريغرافيا الجسدية، وتشغيل الحركات السيميائية بأنواعها، والتركيز على الجسد واللعب والحركة أكثر من التركيز على اللغة والملفوظ اللساني. بمعنى أن مسرحية **(بنت السلطان)** بصرية وحركية أكثر مما هي لغوية. ومن ثم، فهذه المسرحية يمكن تسويقها محليا وجهويا ووطنيا وعالميا.

*البنية المعمارية:

تستند البنية المعمارية للمسرحية إلى بنية درامية دائرية مغلقة؛ لأن المسرحية تبدأ بمشهد الأقنعة المعتمة، وتنتهي بالمشهد نفسه. ويعني هذا أن هناك عزيمة في الاستمرار ، وإصرارا في إثبات الذات، والبحث عن الحقيقة الضائعة، والدفاع الجاد والغيور عن فن المسرح، مهما حاولت السلطات المعنية هدم فاعلته؛ لأن المسرح فن لاذع، ورسالة انتقادية تعري الواقع بكل تناقضاته الجدلية على جميع الأصعدة والمستويات.

وعليه، تبدأ المسرحية بإيقاع الرعب والخوف، واستعمال الظلمة والتعتيم، وتحريك الأقنعة البيضاء للإيحاء بخطورة الموقف وتراجيدية السياق. لتنتهي المسرحية بتدخل المخرج ليعلن نهاية المسرحية؛ بإعلان هدم صالة المسرح. وبعد ذلك، تنتقل إلى البداية نفسها من خلال

استعمال الظلمة الدامسة، وتشغيل الأقنعة. ويعني هذا أن فاروق أزنابط يشتغل على مسرح السواد لإثارة المتلقي، والتأشير على عبثية الكون الدرامي. وبالتالي، يطغى على البرولوج والإبيلوج طابع التجريد والرمزية الذهنية. ويلاحظ أيضا أن المسرحية تتأرجح بين التراجيديا والكوميديا، وإن كانت الفكاهة الساخرة أو الكوميديا المرتجلة هي المهيمنة على المسرحية بشكل من الأشكال.

***السينوغرافيا:** ترتبط السينوغرافيا في هذا العرض المسرحي بالكوميديا المرتجلة أو بعالم الارتجال، حيث تحيلنا بعناصرها وعوالمها ولوحاتها التشكيلية على الاحتفالية الشعبية، وفن الحلقة، والمسرح الاستعراضي. ومن ثم، تتخذ هذه السينوغرافيا طابع البساطة والاقتصاد في التأثيث وتشغيل قطع الديكور؛ لأن المخرج فاروق أزنابط يركز كثيرا على الممثلين والكتل البشرية، أكثر مما يركز على الديكور المادي والأشياء المادية.

***الحركة المسرحية واتجاهاتها:** تتنوع اتجاهات الحركة داخل هذا العرض المسرحي. فهناك حركات أفقية وعمودية من جهة، وحركات تقابلية ودائرية من جهة أخرى. بالإضافة إلى حركات أرضية وعلوية (الطيب المعاش)، وحركات منحرفة، وحركات متقاطعة، وحركات البيومكانيك، وحركات الشقلبة، والحركات الراقصة. ويعني هذا أن المسرحية قد اهتمت كثيرا بالحركة الكوريغرافية في مختلف سياقاتها التداولية والدرامية.

***الإضاءة:** تتأرجح الإضاءة بين الظلمة والنور، ويستغل المخرج الظلمة لإثارة الراصد بجو الخوف والرعب، لاسيما أن المسرحية بدأت بالظلمة والعتمة لتنتهي بالإضاءة نفسها، بعد أن تخللتها الإضاءة الركحية بمختلف تمظهراتها اللونية والسيميائية. وبالتالي، تنتقل الإضاءة مما هو عام إلى ماهو خاص. بمعنى أن هناك إضاءة عامة، وإضاءة خاصة، وإضاءة مركزة على شخصية معينة. وهناك كذلك إضاءة تناوبية وتقابلية منعكسة على الشخصيات التي تتقاطع وتتقابل يمنة ويسرة.

***الكوريغرافيا:** تعج مسرحية فاروق أزنابط بالرقصات الرومانسية والكرنفالية والطقسية والشعبية، لاسيما رقصة الفلامنكو التي تتخذ طابعا رومانسيا، فتحيلنا على أجواء الحب والوجدان والانفعال والمشاعر الحارة. في حين، يفاجئنا الطيب المعاش بكوريغرافيا بهلوانية رياضية لافتة للانتباه، تذكرنا بمدرسة جاك ليكوك التي تركز كثيرا على دراما الجسد، والحركات البدنية والرياضية. ومن ثم، يمكن الحديث عن: كوريغرافيا رومانسية، وكوريغرافيا بلاستيكية، وكوريغرافيا بهلوانية، وكوريغرافيا الحلقة، وكوريغرافيا لابويا، والكوريغرافيا الراقصة...

***الديكور:** يتميز الديكور عند فاروق أزنابط بالطابع الوظيفي، لأنه يحمل في طياته علامات سيميائية مفتوحة، فقد كانت العربة بكل مكوناتها الفنية والجمالية كتلة سينوغرافية في خدمة العرض المسرحي بامتياز. وأكثر من هذا، فقد كان جسد الطيب المعاش في الحقيقة ديكورا متنوعا، يثير المتفرج الراصد بتلويناته البصرية والسيميولوجية. وإذا كان فاروق أزنابط لم يؤثث الخشبة بكثرة القطع الديكورية؛ فلأنه كان يعلم بأن القيمة ليس في تأثيث الركح بكثرة القطع والكتل الثقيلة كما فعل في مسرحيته **(ثازير ثاميري/ القمر العاشق)**، بل المهم هو توظيف الديكور الموحي الذي يحمل في جوهره علامات رمزية وسيميائية عدة، وإن كان ديكورا بسيطا أو فقيرا.

***الإكسسوارات:** تعتمد المسرحية المعروضة على مجموعة من الإكسسوارات، مثل إكسسوارات التدين والكهانة التي تذكرنا بكهنة آمون، وإكسسوارات التزيين والتجميل (الحلي والمجوهرات...)، وإكسسوارات السلطة (التاج..)، وإكسسوارات الفن (الدف - الناي - الطبل - القناع)... وتتسم هذه الإكسسوارات بكونها وظيفية ودالة ومعبرة، تأخذ دلالات عدة حسب السياق الدرامي للعرض المسرحي.

***الأزياء:** تتنوع الأزياء في العرض المسرحي بتنوع المشاهد والسياقات الدرامية. ومن ثم، يمكن الحديث عن أزياء تحيلنا على كوميديا دي لارتي، وأزياء أصيلة تحيلنا على ثقافتنا وحضارتنا المغربية. وبالتالي، فهناك أزياء دالة على السلطة، وأزياء دالة على الخاصية البهلوانية، وأزياء دالة على رجل الدين، وأزياء دالة على الحسن والجمال والبهاء. ويلاحظ أن المسرحية تتسم بجودة الملابس، سيما أن صاحبها هو الفنان شملال عبد الحكيم الذي أحسن تصميمها و تفصيلها.

***التشخيص:** كان التشخيص في عمومه تشخيصا كوكلانيا خارجيا، يعتمد على التمثيل الخارجي، وأداء الدور كما ينبغي أداؤه، دون التعمق فيه نفسيا وانفعاليا، كما تفعل المدرسة الستانسلافسكية أو أستوديو الممثل. بمعنى أن المخرج لم يتبن مدرسة التشخيص الداخلية التي نجدها لدى ستناسلافسكي من خلال تطبيق مبدإ المعايشة الصادقة، ومبدإ التشابه، والإيمان بالدور... بل كان الممثلون مرددين لأدوارهم بطريقة خارجية ظاهرية، موفقين بين الكلمة المتلفظة والحركة المعبرة. ولا ننسى أن المخرج قد استفاد كثيرا من التشخيص البريختي عبر تمثل تقنية اللااندماج، أو تكسير مفهوم الإيهام المسرحي. ومن ثم، يعد الطيب المعاش -في رأيي الشخصي- أحسن ممثل بمنطقة الريف، ورائد التشخيص المسرحي بدون منازع، ويعد أيضا من الممثلين البارزين على الصعيد الوطني على المستويين: المسرحي والسينمائي.

***الموسيقى والتصويت:** لقد طعم فاروق أزنابط عرضه المسرحي بمجموعة من المؤثرات الصوتية التي تتلون بتلون المواقف والسياقات الدرامية. كما ضمن مسرحيته مجموعة من الأغاني الرومانسية لوفاء مراس، وكانت هذه الأغاني تعبيرية وتصويرية في الوقت نفسه. وقد اتبع المخرج في ذلك تقنية الصوت الصدى أو (Play Back) لتفادي مجموعة من المشاكل التقنية التي قد تعيق عملية التصويت والغناء. وعلى العموم، فقد كانت الأغاني متنوعة ومختلفة وجذابة ومثيرة، تترك انطباعات مؤثرة، وبصمات واضحة في نفوس الراصدين.

***التقنيات المسرحية:** يشغل فاروق أزنابط في عرضه المسرحي مجموعة من التقنيات ضمن ما يسمى بالإخراج التلفيقي، مثل: تقنية الارتجال، وتقنية الكوميديا المرتجلة، وتقنية الراوي، وتقنية البراح، وتقنية المسرح الأسود، وتقنية تكسير الجدار الرابع، وتقنية الحلقة، وتقنية القناع، وتقنية السيرك، وتقنية البهلوان، وتقنية الحكاية الشعبية، وتقنية السرد والحكاية، وتكسير الإيهام والاندماج ...وهذه كلها تقنيات مفيدة بالنسبة للمخرج من أجل تقديم فرجة مسرحية متنوعة ومتميزة ومتكاملة ودسمة.

خاتمة:

يمكن القول: إن مسرحية **(عيجيبس أوكليد/ بنت السلطان)** لفاروق أزنابط هي مسرحية أمازيغية ناجحة كل النجاح، بكل المقاييس والمعايير الفنية والجمالية والدرامية. وبالتالي، فقد تجاوز هذا المخرج المبدع الدراما الأمازيغية المحلية بانفتاحه على التجارب المسرحية العالمية، مثل: كوميديا دي لارتي، والبريختية، وفن الحلقة، والعبثية... وبهذا، يكون فاروق أزنابط قد خدم المسرح الأمازيغي بمنطقة الريف باطلاعه الحسن على التجارب المسرحية العالمية.

ومن جهة أخرى، يكفي فخرا لهذه المسرحية الأمازيغية المتميزة أن يشارك فيها أحسن ممثل في منطقة الريف، ألا وهو الممثل النجم الطيب المعاش الذي كان دينامو المسرحية من البداية حتى نهايتها، وكان أيضا عمودها الفقري الذي لا يمكن للمسرحية أن تنجح في غياب هذا الممثل القدير الذي نور المسرح الأمازيغي شرقا وغربا. ولا يمكن ذكر الطيب المعاش، دون ذكر صديقه المخرج فاروق أزنابط الذي أصبح اليوم من رواد الإخراج المسرحي الأمازيغي بمنطقة الريف إبداعا واجتهادا وتكوينا وتأطيرا.

هامشين:

1- لويجي بيرندللو: **ثلاثية المسرح داخل المسرح**، ترجمة: محمد إسماعيل محمد، سلسلة المسرح العالمي، الكويت، العددان: 360-359، مايو ويوليوز 2012م.

2- طارق الشامي: (مسرحية بنت السلطان «إليس أكليذ» لفرقة أسام يوم الأحد 24 مارس بالمركب الثقافي بالناظور)، ناظور 24، http://www.nador24.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فضاءات

في قلقها المكتظ...

■ عبد الغني فوزي

تعتبر القصة القصيرة جدا كيفية وصيغة سردية حديثة في السرد، وقول الحكاية بأقل ما يمكن ودون خسارات. فكان من الطبيعي جدا، أن يثار خلف منجزها الإبداعي نقاش -كسائر الأنواع الأدبية- متعدد الأوجه والخطابات، ويمكن فك ذلك كالآتي:

- تاريخ الأدب ومحاولة وصف بدايات هذا النوع. يقول الباحث سعيد بن عبد الواحد في هذا السياق: «عرفت أمريكا اللاتينية ثورة أدبية ثانية بعد الرواية خلال الثمانينات والتسعينات من القرن السالف، فكان السرد القصير أغلب نوع يحظى بالاهتمام والممارسة، ثم انتقل لاسبانيا وأمريكا الشمالية.» وبعد ذلك للآداب العالمية. هل قدرنا أن نحاكي النماذج النقدية؟ مثلما نحاكي التشكيلات القصصية؟ متى كانت المحليات كملامح ورائحة ..ضد التوجه الإنساني في الحلم والاحتمال؟

- خطاب النقد ودراسة نماذج وتحديد قوالب قصصية، غالبا ما توخذ كهندسات قصصية. يتم ملؤها دون محليات، وهو ما خلق تشابها نصيا واجترارا لتقنيات غدت بدورها نمطا، ظنا أنها التجريب عينه دون وراء أو أمام. أقول هنا مع محمد أنقار: «القصة القصيرة بالمغرب تكون في أحسن أحوالها عندما تفلح في التعامل مع عقدة: الوعي بالمنهج» أو «المذهب» أو حتى «بالنظرية السردية» ذاتها، ثم تصبو إلى تغييبها والانطلاق في روابي التخييل بعيدا عن شبحها المتربص دوما»

- نظرية الأنواع الأدبية والبحث عن خصوصية هذا النوع في القول والرؤيا للحياة والعالم. فكانت هذه القصة، قصيرة جدا من خلال تقضيمها لعناصر السرد وخلق تركيبها النوعي. وهنا يمكن أن نثير العلاقة بين مفاصل القص في العالم العربي: هل الأمر يتعلق بمسيرة على قدر من المشترك الأدبي وخصوصيات من واقعية واعتماد أصول الحكي (موباسان، تشكيوف..)، إلى توازي الواقعي مع الفنطازية في السبعينات، إلى تعدد ضربات السرد وإيلاء الأهمية للغة الملساء التي لا تقوم على شيء ماعدا نفسها، على حساب الأصل الحكائي من حدث وخبر.. هنا وجب الفصل بين الخطاب النظري والخطاب الإبداعي المتحقق في القصة القصيرة جدا، فالأول مؤطر وهو في الأساس خطاب قيمة يتغيا حقيقة ما، والثاني خطاب وهم يذوب المقروء، مقطعا إياه بوعي أو بدونه استنادا على ذاتية المبدع المكتظة بالتجارب والمقروء والبحث ، أقول ذاتية تتوسل في التخييل استعمالا لغويا، أساسه الخرق وإعادة البناء الأدبي.

لذا أتساءل هنا، عن نوع المصاحبة بين النقد أساسا والقصة القصيرة جدا؟

نعم يمكن للنقد، أن يسبق هذه القصة، ويدعو للنموذج والإطار النظري. أو يبني نصه عبر نماذج ومرجعيات. ويعود ليبحث عن مماثلة في مرجعية وثقافة أخرى. أو يصر على خدمة أصوله. من هنا يمكن مساءلة القصة لنفسها كتعدد حكائي...وللنقد للانطلاق من عينات بمعنى البحث العلمي والابتعاد عن التعميمات والاختزال الناتج عن التصنيف الجيلي أو الزمني..وهو ما يقتضي الإصغاء وتتبع التجارب في أفق تحديد التقطيع القصصي لكل مبدع بين بصمات خاصة ومشترك ما. طبعا في المقابل لا يمكن الكتابة دون التفكير في نوع الإقامة السردية وضوابطها، لممارسة اللعب الحاذق عوض الغافل الذي يربك المسيرة. ويسقط في العزف الضال الذي لا أفق له ولا سؤال.

بعد هذا العرض والذي يجد امتداداته في أوراق أخرى حول القصة القصيرة جدا في العالم العربي. يبدو أن الكم الكيفي لا يتولد من تعدد المجموعات القصصية، ولا من التكتلات القصصية، بل في خلق قول قصصي حكيم يصغي لذاته أولا، المتحصلة بين منجز القصة القصيرة جدا والنظريات والنظر الموازي لمسيرتها. والبحث عبرها عن أشكال للتواصل مع روافد تراثية، ومع مشهد الواقع على غرابته وتعدد مسالكه واليومي السالب، ومع التراجيديا العامة التي تدفع إلى التأمل في التحولات والمصير. في هذا الصدد، لا يمكن التنكر لعطاءات جميلة تخطو على انفراد، نحو أفق جمالي بدأت تتشكل ملامحه، وسيكون على محتمل أدبي منفلت باستمرار كما السمكة في ماء القصة.

تحية لكتاب القصة دون مناسبة أو يوم. وكل عام والقصة تسبح في مجراها دون لغو أو إجماع!.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسرح

■ د. الجيلالي الغَرَّابي

مع «ابن الرومي في مدن الصفيح»

-1 اِبن الرومي...: -وصف خارجي
تقع مسرحية (اِبن الرومي في مدن الصفيح) (1) في ست وتسعين صفحة (96 ص) من الحجم المتوسط (21 سم/13.5 سم). اِحتضنها غلافٌ لون بالأسود، وكتب في أعلى دفته الأولى اسمُ المؤلِف (عبد الكريم برشيد) بخط أبيض صغير، وأسفله أثبت العنوانُ بخط أحمرَ كبير، وتحته جنسُ المؤلف (نص مسرحي) بخط أبيضَ صغير. وفي نصفها الأسفل، زرعت صورة تجسد مشهدا مسرحيا، وكتب تحتها (اِحتفال مسرحي في سبع عشرة لوحة). أما دفته الثانية، فحملت صورة صاحب المتن، ونبذة عن حياته، وبعض كتبه، وكلمة في حق المسرحية.
لقد وزع الكاتب نصه على سبعة عشر مشهدا، رقمها وعنونها معا، وهي:
-1 إلى أين يرتفع الستار
-2 رحلة المخايل الطويلة
-3 تحولات القصدير المنتظرة
-4 المخايل القديم والملاحم الجديدة
-5 أفتح الباب أو لا أفتحه
-6 عريب في زمن النخاسة الجديدة
-7 اِبن الرومي يسأل ضيف الله
-8 عريب والرحيل من بغداد إلى بغداد
-9 اِستراحة المخايل وطيف الخيال
-10 مع جيران ابن الرومي
-11 اِبن الرومي يفتح الباب
-12 عجبي لك يا مالك الشمس
-13 عريب الحلم تصبح أربعة
-14 أعطوه الشعر والخطابة
-15 إلى أن يغيب المشوهون
-16 وعادت عريب
-17 إلى أن ينزل الستار.

-2 اِبن الرومي...: -قراءة في العنوان
لقد تركب العنوان من طرفين اثنين، هما: -اِبن الرومي -في مدن الصفيح.
أ- على المستوى اللغوي:

اِبن	الرومي	في	مدن	الصفيح
مبتدأ مرفوع بالضمة الظاهرة على آخره، وهو مضاف	مضاف إليه مجرور بالكسرة الظاهرة على آخره	حرف جر مبني على السكون، لا محل له من الإعراب	اِسم مجرور بالكسرة الظاهرة على آخره، وهو مضاف	مضاف إليه مجرور بالكسرة الظاهرة على آخره
مبتدأ		خبر		

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ب- على المستوى الدلالي:
ب- 1- اِبن الرومي: هو أبو الحسن علي بن العباس بن جريج أو جرجيس الرومي، شاعر بغدادي عباسي كبير. ولد سنة إحدى وعشرين ومائتين هجرية الموافقة سنة ست وثلاثين وثمانمائة ميلادية (221هـ-836م). كان أبوه روميا وكانت أمه فارسية، وفي ذلك يقول:
كيف أغضي على الدنية والفر س خؤولي، والروم أعمامي
فقد أباه صغيرا، فكفلته أمه. كان إنسانا فقيرا مهمشا متشائما، وعاش تعيسا، وانتابته الأمراض والعلل... توفي مسمومًا عام ثلاثة وثمانين ومائتين للهجرة الموافق عام ستة وتسعين وثمانمائة للميلاد (283هـ_896م).
ب- 2- مدن الصفيح: هي فضاء بنيت فيه أبنية صفيحية هامشية، يقطنها أناس نزحوا إليها من بعض القرى والدواوير والبوادي... جاؤوا المدينة لدواع كثيرة، منها الفقر المدقع، والجفاف، وانعدام فرص الشغل، وندرة المرافق العمومية... ولم يستطيعوا الاندماج في الوسط الحضري، والتأقلم مع مستواه المعيشي، فلجأوا إلى أطرافه، واستقروا هناك مكونين أحياءً صفيحية موازية...
يتضح إذن أن طرفي العنوان (-اِبن الرومي -مدن الصفيح) يتفقان في الدلالة على البؤس، والحرمان، وسوء الأحوال، والأوضاع المزرية...

-3 اِبن الرومي...: -مضامين اللوحات
-1 إلى أين يرتفع الستار (صص:7-9)
أُطْفِئَتِ الأنوار، وبقي الستار مسدلا، فدخل الخشبةَ شيخُ المخايلين (اِبن دانيال) وهو يجر عربة خلفه، وتمشي إلى جواره ابنته (دنيازاد). يرتديان لباس الغجر المتجولين، ويخفيان وجهيهما وراء أقنعة ملونة. بعد ذلك، جرى حوار بينهما وبين عامِل الستار، فأوضح ابن دانيال بأن المسرحَ حفلٌ واحتفال، واتهمه العامل بأنه طفيلي، وبأنه شيخ المخادعين، وبأنه هاربٌ من مصحة المجانين...

-2 رحلة المخايل الطويلة (صص:10-13)
رفع الستار عن ساحة تحيطها عدةُ دور من القصدير والقصب، يعيش أهلها حياة مزرية. ثم يقدم ابن دانيال ودنيازاد نفسيهما للجمهور، ويرحبان به، فيصفق لهما. يظهر على الخشبة ثلاثةُ أطفال، ويدور بينهم حوار يبين الأفضية التي يرتادها هذا الشيخ المخايل (ساحات بغداد، والشام، وأسواق فاس، والقيروان، وبيروت، وعمان). يجر عربته في اتجاه المِصْطبَة بمساعدة الأطفال، وينهمك في إعداد شارة خيال الظل...

-3 تحولات القصدير المنتظرة (صص: 14-18)
يضاء الفضاء، ويدخل المقدم واثنان من أعوانه، ويأمرهما بطرق أبواب حي الصفيح، فيخرج (حمدان) و(سعدان) و(رضوان) من أبواب مختلفة. يخبرهم المقدم بأن المجلس البلدي قد قرر ترحيل ساكنة الحي، وبناء فنادق سياحية جميلة مكانه، فيضحكون ضحكاً هستيريا...

-4 المُخايل القديم والملاحم الجديدة (صص: 19-23)
يقف ابن دانيال أمام الستارة، وينادي الناس

بأن يقتربوا منه، فيتحلق حوله جمهور صغير. يشرع في الحديث عن شخصيات تاريخية قديمة، فلا يأب له المجهور، وينشغل عنه بأمور أخر. حينذاك، نصحته ابنته دنيازاد بمراجعة حكاياته، وخلق أخرى جديدة. يفعل ذلك واعدا المتحلقين بالحكي عن (ابن الرومي) الجديد، فيصفقون مستحسنين فكرته...

-5 أفتح الباب أو لا أفتحه (صص:24-28)
يبدو ابن الرومي وهو يقرأ حوارا مسرحيا، فيقرع (أشعب المغفل) بابه، ويدور بينهما حديث يتهم فيه هذا ابنَ الرومي بأنه مريض، رآه في المنام خارجا من المستشفى، فداء يعوده لأنه جاره. وعطله عن الذهاب إلى دار عمته (الرباب)...

-6 عريب في زمن النخاسة الجديدة (صص: 29-32)
تلوح على الخشبة ثلاث نساء، أولاهن اسمها (حبابة) تشتغل في الطرز، وثانيتهن تدعى (عريب) تكتب شيئا ما، وثالثتهن اسمه (جوهرة) تعزف على آلة العود. بعد ذلك، يتضح أن هاته النسوة جوار، تنتظر مالكتهن أولَ طارق لتبيعهن...

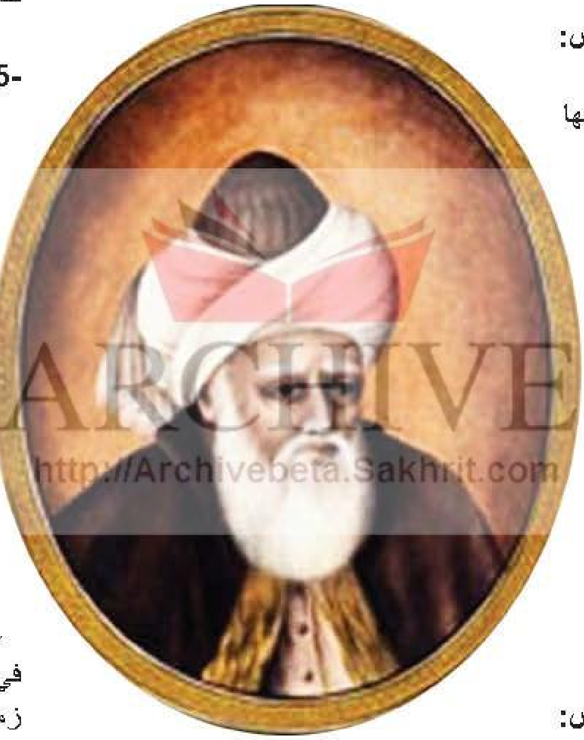
-7 ابن الرومي يسأل ضيف الله (صص: 33-36)
يقرع ابن الرومي باب الرباب، وهي امرأة عجوز شمطاء ماكرة، ويعلمها بأنه يريد جارية تتقن فن العزف والغناء والشعر والعشق... فتنبئه بأنها موجودة وثمنَها غال...

-8 عريب والرحيل من بغداد إلى بغداد (صص: 37-40)
تظهر حبابة وجوهرة وعريب على الخشبة وهن تمثلن مشهدا مسرحيا، ثم تدخل عليهن الرباب، فتصفق استحسانا، وتعلم الجارية عريبا بأنها باعتها لشاعر غني (ابن الرومي)...

-9 إستراحة المخايل وطيف الخيال (صص: 41-44)
يخبر ابن دانيال الجمهور بأن ابن الرومي أخذ الجارية عريبا معه إلى أكواخ القصدير والخشب. بعد ذلك، يظهر طفل كبير أبله اسمه (عاشور) وهو يحمل مسدسا، ويرتدي ثياب رعاة البقر الأمريكيين، ويهدد ابن دانيال وسعدان وحمدان ورضوان، ويأمرهم بأن يعطوه المال وإلا قتلهم، فينبئونه بأنهم أعطوا ما يملكونه كله للمقدم...

-10 مع جيران ابن الرومي (صص: 45-51)
تبدو على الخشبة مجموعة من الدكاكين، ثم يظهر (دعبل الأحدب) داخل دكان صغير يبيع المناديل والعطر، و(عيسى البخيل) الإسكافي العجوز، و(جحظة) الحلاق المولع بالغناء. يمثلون محكمة، فيقطع عليهم تمثيلَهم (أشعبُ المغفل)، الذي كان يحمل لهم خبرا مهما، لكنه نسيه...

-11 ابن الرومي يفتح الباب (صص: 52-57)
يطرق الخادم (يا زمان) -مع يعقوب المنادي وإسحاق مقدم الحي- باب ابن الرومي، ويخبره بأن المجلس البلدي قد اتخذ قرارا يقضي بهدم الحي الصفيحي، وتحويله مركبا سياحيا، وبأنه يطلب منه قول شعر يذم فيه الحي وأهله، ليسهل أمر هدمه...


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

-12 عجبي لك يا مالك الشمس (صص: 58-64)
يدخل أشعب المغفل ساحة العرض، فيخبر عيسى البخيل وجحظة المغني بأن ابن الرومي قد ابتاع الجارية عريبا من سيدتها الرباب. ولهذا، أوصد بابه رفقتها، وانقطع عن الخروج. ثم أحاطوا به، وغنوا، وانصرفوا، وتركوه في وضع الصلاة...

-13 عريب الحلم تصبح أربعة (صص: 65-68)
يظهر ابن دانيال ودنيازاد، ثم ابن الرومي وخلفه أربع نساء تحمل كل واحدة منهن اسم عريب. ترتدي أولاهن رداءً أسود، وثانيتهن رداء أبيض، وثالثتهن ثوبا أحمر، ورابعتهن ثوبا أصفر. يدور حوار بين الشاعر وبينهن، فيذكر أنه لا يحب الألوان، وأنه يهوى عريبا عارية...

-14 أعطوه الشعر والخطابة (صص: 69-75)
يجري حديث بين ابن الرومي ومجموعة مكونة من ابن الرومي ودنيازاد وحمدان ورضوان وسعدان، فيتهمهم بأنهم مصدر عذابه ومعاناته، ثم بينه وبين عريب، فيخبرها أنها حرة، ويمزق صك شرائها...

-15 إلى أن يغيب المشوهون (صص: 76-83)
يبدو دعبل وعيسى وجحظة على الخشبة، ويدور بينهم حوار حول فن الشعر. ثم ينضم إليهم ابن الرومي غاضبا قلقا، لأن الجارية عريبا قد رحلت مع الطيور المهاجرة، وتركته. ويبدي تذمره من الحي وأهله، ويرجو لو ابتلعته الأرض، ولو أنه (ابن الرومي) تخلص من المشوهين الذين هم سبب شقائه وتشاؤمه...

-16 وعادت عريب (صص: 84-91)
يخبر أشعبُ المغفل ابنَ الرومي بعودة عريب، فيفرح لذلك فرحا كبيرا، ويغير رأيه في جحظة ودعبل وعيسى، ويلعن الخادم يا زمان. تحايلت عريب على ابن الرومي بأن طلبت منه الخروج إلى السوق، ليبحث لها عن خلخال ضاع منها هنالك، فلبى طلبها، وخرج. لكنها في حقيقة الأمر كانت تريد أن تخرجه من سجنه لا أقل ولا أكثر...

-17 إلى أن ينزل الستار (صص: 92-95)
ينبئ ابنُ دانيال ودنيازاد سكان الحي بأن مسرحية ابن الرومي ليست سوى تعبير عن واقعهم المزري. يتحدون، ويتظاهرون ضد من يريدون هدمَ حيهم، ويطردونهم...

*** الهوامش:**
-1 عبد الكريم برشيد: ابن الرومي في مدن الصفيح. الطبعة الأولى 2005م_2006م، مطبعة النجاح الجديدة، الناشر: إديسوفت للنشر، الدار البيضاء-المغرب.

مقالة

د. أنوار بنيعيش

جماليات المكان وآلية التشكيل الفني في السرد الجزائري
مجموعة «احتراق السراب» لمنى بشلم نموذجا

تمهيد:
يعد المكان من المحددات الرئيسية في النص السردي، إذ يمثل العنصر الذي يحاصر الحدث ويقبض عليه في دائرة فضائية خاصة لها دلالتها التي تنضاف إلى دلالة الحدث وتتكاثف معها، فهو كما يشير إلى ذلك حمدي الجيار: «الإطار المحدّد لخصوصية اللحظة1 بما تتضمنه من أحداث وشخوص، لهذا يتم الاشتغال عليه بنوع كبير من الحذر والقصدية؛ فخلف اختيار الفضّاءات وثأثيها تقف غاياتٌ تعبيرية ورؤى فنية عميقة تُفْصِحُ عن مكونات عديدة ومتداخلة سنسعى في هذا المقال إلى محاولة إماطة اللثام عن بعض معالم تجسداتها في نصوص الكاتبة منى بشلم داخل مجموعتها القصصية «احتراق السراب» الصادرة عن منشورات الاختلاف.

يحضر المكان في نصوص هذه المجموعة بقدر من التركيز والاقتضاب والاقتصار على الإشارات الطفيفة المشبعة - في الآن نفسه- بالدلالات العميقة، حيث يرتبط كل فضاء بمعطى دلالي قوي يُسهم في بناء النص القصصي، ويزيد من درجة إشعاعه. ويمكن الحديث في هذه المجموعة عن تعددية مكانية تستجيب لغنى مضموني وثراءٍ فني تتجسد فيهما ثنائية الدليل: المكان بوصفه دالاً، والقيمة المعنوية المحال إليها دلاليا. و تُبنى هذه التعددية مضمونيا على استحضار ثيمات خاصة كالهوية والموت، وشكليا على نزوع نحو التبسيط والرفض، والتوظيف التصويري للمكان.

1. المكان والبعد المضموني:
وسنقتصر فيه على سمتين هما: الهوية والموت.

1.1. المكان وسؤال الهوية:
تمثل الهوية هاجساً بارزاً في نصوص المجموعة القصصية، إذ تسعى الكاتبة إلى إبراز معالم هذه الهوية غير ما مرة من خلال الإشارة إلى فضاءٍ تتحقق فيه الهوية الوطنية، حيث نعثر في بعض النصوص على إحالات مباشرة إلى الجزائر بلد الكاتبة، ليصبح الانتماء إلى هذا البلد مُحَدّداً لهوية الأنا الخاصة في مواجهة هوية الآخر. وهي هوية -في جانب كبير منها- ذات بعد فيزيقي تستند إلى تمثلات اجتماعية تصنف الشخصيات جسديا حسب انتماءاتها القطرية، فتتحدَّد الهوية بناءً على هذه المواصفات الخارجية التي تفترض سمات الجمال مثلا في الشخصية الأوروبية، وتستبعد حضورها الأنثوي الطاغي في المرأة العربية؛ ففي نص «سراديب القدر» تطالعنا عبارات صريحة ومستفزة تعبر عن هذا التمثل: تعليق مرافقة الصحفية الجزائرية في زيارتها إلى مصر حول إعجاب بائع تماثيل بها: «الباعة المساكين ثلاثة أرباع عقولهم طارت من حسن الأجنبيات»2 واستغرابها وجود امرأة جزائرية تمتلك حظاً عظيماً من الجمال بقولها: «أنت تشبهين الأجنبيات لا العرب».3 وكأن هناك محددات فيزيقية خاصة تميز المرأة الجزائرية لا تتماشى مع ما عليه بطلة القصة من جمال: «لم يتوقع أن تكون الجزائرية بهذا اللون الأوروبي.»4 وتستمر الكاتبة في الإلحاح إلى هذا التصور في القصة نفسها مبرزة تمثل الذات لهويتها المتقزمة في مقابل هوية الآخر الأوروبي المتعملقة جمالا وفكرا: «كانت طبيبة قلبه، حَسِبهم استعاروها من جامعة أوروبية، فللونها الفاتح عناوينُ غريبةٌ.5

كما أن هذا التحديد الهوياتي قد يرتسم في بعض الإشارات التي تحمل سمة الخصوصية أكثر من حملها لطابع المقارنة بين الذات والآخر، حيث يتم تحديد معاييرَ جماليةٍ مرتبطة بانتماء جغرافي، فتصبح مثلا للمرأة المصرية مقوماتها الجمالية الخاصة: «يبتسم وجه أنثوي بملامح مصرية ماكنت أحتاج كثير فراسة لأقرأ هذا الجمال الأسمر».6

وإذا كان المكان قد حضر في حالات عديدة ليسم الشخصية الأنثوية بميزات جسدية معينة تكشف عن تصور خاص تنميطي سعت الكاتبة إلى تفنيده وتكسير ما ينجم عنه من توقعات من خلال شخصية الصحفية الجزائرية في نص «سراديب القدر» مثلا، فإنه يأتي في مواقع أخرى ليعكس الهوية من منظور مُغاير أكثر عمومية بتحوله إلى مجال لنقل مواقف خاصة تنتقد الأوضاع الملتبسة في المجتمع العربي، وانعكاساتها على الفرد حسب ما يفهم من قول الكاتبة: «الأحلام التي كانت وليدة في بلاد العرب».7

2/ المكان وثيمة الموت:
يُطِلُّ الموت بقامته المخيفة على بعض نصوص المجموعة ويهيمن عليها، ليَسِمَهَا بطوابع الوجع والألم ومرارة الفقد. ويواكب المكان هذه الهيمنة بطريقة غير مباشرة متوارية لكنها تدعم ثيمة الفناء والتلاشي والنهاية، ومثال ذلك نص «هوامش الوجع» المشبع بروائح الموت المؤدي إلى الفقد الموجع: فقد الصديقة، حيث تتم الإشارة في نهاية القصة إلى مكان يساير هذه الدلالة بما فيها من توقف عن الحركة عند مرحلة نهائية، فبعد أن تلقت بطلة القصة نبأ وفاة صديقتها بمرض السرطان، يأتي مشهدُ النهاية لِيُؤَثِّثَ بمكان داعم دلاليا لهذا الجو الجنائزي. جاء في النص:

«يقطع تأملي للصفحة الأخيرة صوت الشاب الجالس قبالتي:

-آنستي ... هذه آخر محطة...8

حيث تتقاطع كلٌّ من نهاية الرواية التي تقرؤها بطلة القصة بالوصول إلى الصفحة الأخيرة، ونهاية الرحلة بالمحطة الأخيرة مع انطفاء جذوة الحياة في جسد الصديقة.

وبهذا، تبرع الكاتبة في حشد النهايات: نهاية الرواية، ونهاية الرحلة، و نهاية القصة لمناسبة أجواء الفقد. غير أنها تستدرك و بالقدْر نفسه من البراعة لتفتح بابا من الأمل في آخر القصة من شأنه أن يكسر طوق ضغط الموت، ومحيلاته على النص، فتُنهيها بابتسامة مُنبِئَة عن بداية نسيان ألم الفقد والشروع في علاقةَ جديدة.

2. البعد التشكيلي للمكان

1.2 .المكان وبساطة التأثيث:
تختار الأديبة منى بشلم اللجوء إلى البساطة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

المفرطة في تأثيث الفضاءات المكانية، والشح الواضح في إمدادها بالتفاصيل والأسماء, حيث تتحول الأمكنة في معظم الحالات إلى فضاءات مشتركة عامة فضفاضة خارجة عن إطار التحديد والحصر، فَتُزْرَعُ في النصوص القصصية مجرّدة عن هويتها القطرية أو الوظيفية، لنعثر على إحالات نصية تكرس هذه العمومية مثل المقهى، والمطار، والغرفة، والمؤسسة،.... فرغم اختلاف هذه الأمكنة من حيث الاتساع والضيق والحركة والثبات (المقهى# المطار) يبقى الجامع بينها ورودُها منتزعة من أي توصيف يمنح إضاءات حول الفضاءات العليا الضامة لها. وكأنها نبتت من عدم لا انتماء لها لمكان أعلى يؤطرها، ولاخصوصية تجعلها تمتاز عن نظيراتها، فالمقهى مثلا في قصة «رسائل ألف عام خَلَتْ» تحضر ببعدها العام العصي على التحديد تقول الساردة: «بلغت المقهى أوربما هو عثر علي وتبناني.9 لكن مع ذلك يأتي التعريف ب«ال» مُخَاتِلاً وموشياً بتوطإ مفترض بين الكاتبة والقارئ على معرفة مسبقة بالمكان في غياب إحالة نصية تستدعي ورود المكان بهذه الصيغة التعريفية. وكذا الأمر بالنسبة إلى الغرفة التي تحضر في نصوص المجموعة القصصية بوصفها فضاء حميميا لا يحتاج إلى توصيف أكثر من نسبته إلى صاحبته. ترد في قصة «هوامش الوجع» عبارة: «طرقتُ باب غرفتها،10 وفي نص «سراديب القدر» نعثر على ما يقارب ذلك، تقول الساردة: «الفتى كان يعرف رقم الغرفة التي أقيم بها11... فلاشيء إضافي يُحَدِّد معالم هذه الغرفة ومحتوياتها، لتصبح بذلك فضاءً مغلقاً بامتياز يوفر الخصوصية والاحتماء اللازمين للشخصية، ويشكل الداخل المُحَدَّد مقابل الخارج الشاسع على حد تعبير «باشلار».12

وبالقدر نفسه من التبسيط المُتعمَّد، يتم السكوت في بعض الأمكنة عن خصوصيتها الوظيفية، إذ تحضر الإشارة إلى المكتب أو المؤسسة دون تحديدات إضافية حول طبيعة عملها، مما يجعلها قابلة للتوسع والامتداد في احتواء فكرة تفاعل المرأة مع فضاء العمل وذوبانها فيه رغم إكراهات التقاليد والعادات من جهة، وحضور لمسة الأنثى التي تمتص قسوة المكاتب وجهامتها وتحولِّها إلى فضاءات حيَّة ضاجة بالمشاعر والأحاسيس من جهة ثانية؛ ففي نص «بوح الصمت» يتحول العمل/المكتب من مجال روتيني يضفي على بطلة القصة حزناً عميقاً كافياً لدفعها إلى محاولة التفكير من الانتحار حيث الروابط الإنسانية تتجمد عند حدود «العلاقات المكتبية»13 إلى مشتل لبِذْرة الأمل في الحياة وتضميد الجراحات النفسية العميقة، تقول: «رفعتَ عني أحمال الفؤاد شَجَناً، دثرت جراحات الماضي بلحظة من صدق سقطت فيها قواعد المكاتب».14

تميز التشكيل المكاني -إذن- في المجموعة القصصية بالنزوع المتعمَّد نحو الاختزال والتبسيط فيما يشبه البوح، بناءً على رؤية جمالية وفنية تُفضل ترك مساحات شاسعة للقارئ للتفاعل مع العمل الأدبي، وتأثيث فضاءاته، وتحديد انتماءاتها وهوياتها الوظيفية تبعاً لمرجعياته الفكرية والنفسية ولقدراته على التخيل، أي أن الكاتبة منى بشلم -بعبارة أدق- تفتح للقارئ باب مشاركته لها في العملية الإبداعية مما يشي ببراعتها في خلق نص قصصي حداثي، قوامه التفاعل البناء بين المبدع والمتلقي في تشييد صرح العمل الأدبي.

2.2.المكان وجدلية الرفض/الغياب

تسير المجموعة القصصية «احتراق السراب» في بعض نصوصها بوتيرة متنامية نحو الانفلات من سيطرة المكان، حيث تبدأ بالتخفيف من الإشارات الدالة على الفضاء المكاني، وقصر حضوره على إحالات بسيطة لتصل إلى تغييب المكان أو رفضه بشكل كلي مثلما هو الشأن بالنسبة إلى نص «سيجارة لمنتصف الحلم»، حيث للغياب المكاني دلالته المحيلة على رفض الواقع. وفي هذه القصة يرتفع الرفض إلى أقصى حالاته، فتختفي الأمكنة وتتوارى خلف خصوصية اللحظة الزمنية وحتمية الحلم الذي يتصاعد دوره ليصبح مُحَدّداً يوازي البعد المكاني ويعوّضه، فيفتقد بطل القصة إحساسه بالمكان الفيزيقي الجغرافي الذي لا تُحَدِّده في النص مؤشرات واضحة، ويتجه صوب تخليد لحظة زمنية عند الحد الفاصل بين الحقيقة والحلم، حيث البحث عن العشق المفقود الذي تبخر واندثر مثل دخان سيجارة، وفي مقابل غياب المكان الجغرافي الفيزيقي المباشر، يحتمي النص بفضاءات ومقامات نفسية وحلمية بديلة.

-3 المكان والتصوير الفني:

لا يتوقف المكان في نصوص «احتراق السراب» عند حدود الدلالة على الفضاء المؤطر للأحداث، وإنما يتحول، في حالات كثيرة إلى أداة لتوليد الصور الفنية وإثراء اللغة القصصية بشعرية متميزة نابعة من المزاوجة بين الحاجات التعبيرية وبين الخصوصية الإبداعية، فيستحيل المكان عنصراً فعَّالاً في تأسيس علاقة فريدة بين الأفكار والمشاعر، ليُلْهِمَ المبدعة صُوَراً قوية نفَّاذة بحق إلى عقل ووجدان القارئ؛ فمن المقاطع الجميلة التي برعت فيها الكاتبة في إضفاء طابع فني تصويري على الأمكنة ما جاء في الصفحة السادسة والعشرين: «الجدران لا تَصْمُدُ أمام النداءات الرقيقة، اليهود هدموا أسوار فلسطين بعزف من أبواق وطبول، فلا تثِقْ بها، افتحْ أبوابك ودعني ألِجُ علىً مهل لأرتب مُدُنك بذوق رفيع, فإن امرأة «هدمت أسوارك واكتسحتك، فلن تجد متسعاً لإخفاء أحياء القصدير داخلك».

إن الفواصل والاختلالات والتحفظات تستحيل أسواراً وجدراناً، لكنها قابلة للاختراق معرضة للنسف من طرف الأنثى التي لا تصمد أمامها الحواجز، هذه المرأة التي تستفز الآخر وتحاصره داخل أسواره وتَهْدِمها لتدفع به إلى التغيير نحو الأفضل، تغيير قوامه إعادة النظام المفتقد لديه، وتحويل تراكُماته العشوائية المبعثرة تَبَعْثُرَ الأحياء القصديرية إلى انتظام المدن المرتبة بذوق رفيع.

وفي نماذج أخرى كثيرة في النصوص، نعثر على تجليات البعد المكاني في التصوير الفني، بل إنه في بعض الأحيان يتحول بفضل تواتره إلى ما يشبه الأسلوب المائز للكاتبة في نصوصها، فتحضر صورٌ من قبيل: «نهلت من صحرائي فعطشها كان أكبر»13 «أبحَرتْ شعاراتي والمراسي وما عثرتْ له على مرافئ»43. و«لم يعد لي بعدك من زقاق ولا بوابة نحو الآخرين»66 . و«مسيرك سيُبعدك فتفارقني وأنا الوطن»43. و«تزرعني شرانق حرير وسط لهيب نار»75. و«الغرفة ضبابية يخنقها الدخان»... ويغلب على مثل هذه النماذج السمة التحديدية التي تضع الذات في إطار مكاني شرنقي داخلي، والآخر خارجها، ليتحقق التواصل بهدم الحواجز والانتقال من حيز فضائيٍّ إلى آخر.

في هذه الرحلة المقتضبة مع مجموعة «احتراق السراب» حاولت أن أستجلي بعض معالم تعامل الكاتبة مع المكان، هذا العنصر الجوهري في النص السردي، وكيف أنها وُفِّقَتْ إلى الجمع بين الخفوت الكمي والكثافة الكيفية، فإن كانت الإشارات المكانية في نصوص المجموعة أمْيَل إلى التقليل، فإنها ظلت مع ذلك – بارزة من حيث آلية الاستحضار ووزنه، فقد أَثْرَتْها عبقرية الكاتبة بالاستعمال؛ فكان الحضور المكاني على قدر ما يخدم ثيمات بعينها تدور في فلك الهوية الفطرية والأنثوية والموت الضاغط بثقله الواضح على نصوص المجموعة، وبأشكال وطرائق خاصة جعلت كل نص قصصي حدثاً متفرداً شديد الخصوصية يداعب القارئَ حلمُ اقتحامه وخوض عبابه دون أن يرسو على شاطئ نهائي.

الهوامش:

1- جمالية المكان
2- احتراق السراب، م. س، ص: 59.
3- نفسه، الصفحة نفسها.
4- احتراق السراب، ص: 59
5- احتراق السراب، ص: 63
6- نفسه، ص:53
7- احتراق السراب، ص: 55.
8- نفسه، ص:33
9- احتراق السراب، ص: 27
10- احتراق السراب، ص: 11
11- احتراق السراب، ص: 60
12- جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هال المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص: 194
-13
14- احتراق السراب، ص: 83

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■فؤاد اليزيد السني

الزّلزال الليبرالي

إن هذه الترجمة المتخصصة التي نقدمها للقارئ الكريم، هدفها أن نكشف الغطاء عن عواقب الأزمة المالية الأخيرة التي هزت أركان العالم، والتي ما زالت تخفي في طياتها، إعصارات «تسونامية» قادمة لا محالة، في المستقبل القريب. إن الأستاذ والخبير الإقتصادي سمير أمين، الكاتب العربي الملتزم والمختص في قضايا العالم المالية وشؤونه السياسية، لما يقرب من نصف قرن، يقدم لنا في مؤلفه الأخير، الصادر باللغة الفرنسية تحت عنوان «الفيروس الأمريكي»، دراسة تحليلية دقيقة للأخطبوط الأمريكي ونواياه الإمبريالية. وبما أن مجال الدراسة الواسع لا يسمح لنا بعرضه كاملا، فقد التجأنا إلى حل وسط، أي ترجمة الفصل الهام المتعلق بمكونات المجتمع الأمريكي، والعوامل الطائفية، كما الفرق الدينية والمؤسسات المالية، كما الأحزاب السياسية التي توجه أطماع سياسته التوسعية الإمبريالية.

وننبه القارئ الكريم، بأننا في هذه الترجمة، قد التجأنا بهذه المناسبة، إلى تعزيز وإغناء نص صاحبنا، بالتصرف فيه دونما مس بطرحه الجوهري، وذلك بإضافة توضيحات إضافية من عندنا، وبإضافة مصادر أخرى لم يذكرها المؤلف، ولكنها تصب في المناسبة في نفس السياق، وتلقي الضوء أحيانا، وتعزز أحيانا أخرى، الأطروحة التي قدمها لنا كاتبنا أحمد أمين. ونذكر بهذا الخصوص الكاتب الأمريكي والباحث اللسني الشهير «ناعوم شاومسكي» في مؤلفاته الأخيرة «الإنتهازية قبل الإنسان» و«السلطة والإرهاب» و«مصنع الرأي العام» و«احتلال وال ستريت». هذا، بالإضافة إلى كتاب الخبير الإقتصادي الفرنسي «بول جوريون» من كتابه الأخير «نحو أزمة اقتصادية أمريكية؟». هذا بالإضافة إلى مؤلفات هامة تتعلق بموضوعنا سنعرضها في خاتمة هذه الترجمة. ومما أثار انتباهنا، أن الكاتبين، ونعني: أحمد أمين و«ناعوم شاومسكي» كثيرا ما يلتقيان، ويتقاسمان الرأي، حول مسألة التدويل الأمريكي لمسألة الإرهاب، وآراء أخرى مشابهة، حول كل من النموذج الإمبريالي الياباني أوالأوربي، في مستهل القرن التاسع عشر. على كل حال، ليست هذه المقدمة المختصرة مجال عرض وتدقيق وتحليل، لكل القضايا الهامة، التي عرض لها المؤلف. الشيء الذي سنبسطه بتوضيح في عرض الترجمة.

كلمة أخيرة، وهو أننا لو اقتصرنا باختصار، على فضح الهيمنة الأمريكية، لكان عرضنا شبيها بخطبة جمعة، قد يمضي كل من بعدها إلى غايته، وكأن الرسالة قد بلغت، وكأن شيئا لم يحدث ولن يحدث. بل إننا نرى من ناحيتنا بأن المسألة هي من الأهمية بمكان، بحيث أنه يتوقف عليها مصيرأممنا المتخلفة قاطبة، بل مصير البشرية جمعاء. لهذا قمنا بهذا المجهود بتواضع، من أجل خدمة، بالدرجة الأولى، القارئ العربي والمكتبة العربية.

الفيروس الليبرالي
أو
الحرب الدائمة و«أَمْرَكَة» العالم
(سمير أمين)

الأيديولوجية الأمريكية:
الليبرالية بلا قسمة

من جهتنا، فيما يتعلق بالمجتمعين: الأوربي والأمريكي، لم نر من متسع للمكان هنا، كيما نفسح المجال لمعالجة الروابط المعقدة، بين الديانات والتفاسير التي قد نقدمها لها من جهة، وبين السيرورات المتعلقة بالحداثة، والديمقراطية، والعلمانية، من جهة أخرى، هذه التي قد سبق لي وعبرت عن رأيي بشأنها في مكان آخر. ولكني في هذه الأثناء، سأقوم بتلخيص محصلاتها الرئيسية، في هذه الفرضيات الأربعة اللاحقة:

1- إن الحداثة، والديمقراطية، كما العلمانية، ليست نتاج تطور أو «ثورة» لتفسيرات دينية، بل بالعكس، إن هذه الأخيرة، ونقصد الديانة وقضاء تفاسيرها، قد وجدت لها تعديلا ملائما وسعيدا لملاحقة ركب الأولى، ونقصد الحداثة ومكوناتها. وبخصوص هذا التعديل، فإنه لم يكن بامتياز، من حظ مصلحة البروتستانتية. لأنه قد عمل، ولكن بشكل مختلف، في العالم الكاثوليكي أيضا، وقد أصاب له هو الآخر، نوعا من حظ النجاح. على كل حال، إن هذا التعديل الديني، بشكل عام، قد ولد روحا دينية محررة من كل الطقوس العتيقة التي كانت تشوبها.

إن حركة الإصلاح الديني بهذا المعنى، لم تكن «الشرط» الضروري للإزدهار الرأسمالي، بالرغم من سعة انتشار أطروحة الباحث الألماني «ملكس ويبير» هذه التي لاقت لها صدى الإقبال، في كل الأوساط الأوربية المثقفة، خصوصا «البروتستانتية» منها بأوربا البروتستانتية. بل إن حركة الإصلاح الديني هذه، لم تكن بهذا المستوى، حتى تدعى بتلك القطيعة الأيديولوجية الرادكالية، مع الماضي الأوربي وأيديولجياته «الفيودالية-الإقطاعية»، بما فيها تأويلاتها المسيحية السابقة. بل لقد كانت بالعكس، الشكل البدائي الأكثر تشابكا وضبابية. بالفعل، لقد كان ثمة إصلاحا لفائدة «الطبقات المهيمنة» والذي انتهى في نهاية المطاف، باستحداث كنائس وطنية (أنجليكانية، لوثرية)، تأثرت بقيادتها هذه الطبقات العليا، بالإضافة إلى البورجوازية الصاعدة، والملكية الوراثية، وكبار الملاكين للأراضي الفلاحية، مهمشين هكذا، كل من الطبقات الشعبية والمزارعين، وفقراء الريف، الذين راحوا ضحية هذه الخدعة الإصلاحية. إن هذا التوافق الرجعي – الذي زكاه «لوثر» ووافق على نعته كذلك، كل من «كارل ماركس وإنجلز» قد حمى بورجوازية هذه البلدان السابقة الذكر، مما حدث لفرنسا فيما بعد، ونقصد الثورة الراديكالية. علما بأن العلمانية التي انبثقت عن هذا النموذج الثوري، قد ظلت مع ذلك، وليومنا هذا، علمانية محتشمة. إن تراجع الأفكار الكاثوليكية الكونية، لدى مؤسسات الكنائس الوطنية، لم يملأ سوى وظيفة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واحدة: تقعيد الملكيات الوراثية، وتقوية دورها كحكم بين قوى نمط الحكم القديم، وتلك التي تمثلها البورجوازية الصاعدة. وتعزيز هذه الأخيرة، ونقصد البورجوازية الصاعدة، بتقوية روحها الوطنية، وتأخير ما أمكن ذلك، أشكال الكونية الحديثة، تلك التي ستقترحا «الأممية الإشتراكية» فيما بعد.

ليس هذا فحسب، بل كانت هنالك حركات إصلاحية استحوذت بالمناسبة، على بعض الفئات الشعبية، التي كانت من بؤسها، ضحية للتحولات الإجتماعية الناتجة عن بروز الرأسمالية.

إن هذه الحركات، التي أنشات من جديد، أشكال الصراع القديم - تلك المتعلقة بألفية القرون الوسطى - لم تكن متقدمة على عصرها، بل جد متأخرة عن متطلباته. لهذا كان يستلزم انتظار الثورة الفرنسية - بتعبآتها الشعبية العلمانية والديموقراطية الراديكالية - ثم الإشتراكية، حتى يصبح في مستطاع الطبقات المُسَيْطَر عليها، أن تتعلم التعبير بجدية، عن متطلباتها الإجتماعية، في هذه الظروف الحديثة. إن الطوائف البروتستانتية المتعلقة بموضوعنا، قد تغذت بأوهام من جنس الأصولية المتعصبة. ولقد أنشأت لها أرضية مناسبة، لإعادة إنتاج إلى ما لا نهاية، «نِحَلاً» ذات رؤى خرابية لنهاية العالم، الشيء الذي ما زلنا نراه يزهر في الولايات المتحدة.

إن الثقافة السياسية للولايات المتحدة، ليست تلك التي اتخذت شكلها في فرنسا، انطلاقا من عصر الأنوار، ثم خصوصا بعدئذ، مع ثورة 1789، هذه التي طبعت بدرجة ما أو بأخرى تاريخ جزئ هام من القارة الأوربية. إن الفارق بين هذين الثقافتين واضح وبين، ولا يحتاج لأي دليل إضافي. وكثيرا ما ينفجر هذا الفارق بينهما في أوقات الأزمات بشدة وحدة عنفية، خصوصا فيما يتعلق بالشرعية الدولية وحقوقياتها. وحرب العراق في هذا السياق، قد تعد مثلا واضحا.

إن الثقافة السياسية، هي نتاج لتاريخ مُتَصَوَّر في مدته الطويلة، والتي تعتبر بطبيعة الحال، خاصة بكل بلد. وبهذا الخصوص، فإن تاريخ ثقافة الولايات المتحدة، يظل موسوما بخصوصيات، تتجلى فوارقها بوضوح، في مقابل تلك التي تطبع القارة الأوربية. ونذكر من بين هذه الخصوصيات مثلا: تشييد بريطانيا الجديدة (الولايات الأمريكية المتحدة اليوم)، من قبل الطوائف البروتستانتية المتطرفة، الإجرام العرقي في حق جنس الهنود، استعباد الأفارقة السود، واستخدام الطائفية كشكل من أشكال التجمع للهجرات الطائفية، في القرن التاسع عشر.

إن الطوائف البروتستانتية التي اضطرت إلى الهجرة من بريطانيا، في القرن السابع عشر، قد طورت لديها بتطرفها، تفسيرا خاصا للديانة المسيحية، لا نجد له مثيلا، بهذه الشدة من التطرف، لا عند «الكاثوليك»، ولا عند «الأرثودوكس»، بل ولا حتى عند البروتستنتيين الأوربيين، بما فيهم الكثرة «الإنجيلية»، التي كانت مهيمنة على زمام الحكم في بريطانيا. فحركة الإصلاح الديني، كانت في عمومها، تعيد الإعتبار «للعهد القديم»، الذي كانت كل من الكاثوليكية والأرثدوكسية بتفسيراتها، قد همشته وفصلته عن اليهودية، باعتباره كمنفصل وليس كمتصل بها. (وأحيل بالمناسبة، القارئ الكريم، إلى مراجعة ما كتبته بهذا الخصوص عن كل من اليهودية، والمسيحية والإسلام). إن الإستخدام لصيغة « اليهو – مسيحي» الذي أصبح دارجا ومشهورا، من قبل البروتستانتيين الأمريكيين، يدل فيما يدل عليه، على هذا القلب الإنشائي، في علاقته بما يخص ديانات التوحيد. هذا القلب الذي انخرطت الكاثوليكية في مسلسله، لا عن قناعة، بل بما يمكن أن ندعوه ب«نهزة سياسية». ونستثني الأورثدوكس الذين لم ينساقوا من وراء هذه الإنتهازية.

سمير أمين

إن الإصلاح الديني، كما نعرف، قد فسرت الأدبيات السياية معجزته، بعلاقة ارتباطه الحميم بالنهضة الرأسمالية، علاقة سبب بمسبب. ولكن الفكر الإجتماعي المعاصر يفسره بشكل مختلف.

ولعل «ماكس ويبر» كان أول من قدم أطروحة، قد أصبحت شهيرة ورائجة في العالم «الأنكلو- سكسوني» والبروتستانتي، تلك القائلة بأن حركة الإصلاح الديني، ونعني ظهور البروتستانتية، قد خولت للرأسمالية بالبروز. أطروحة جاءت بشكل مضاد -ولربما بشكل مقصود- لأطروحة «كارل ماركس» التي كانت تقرأ في حركة الإصلاح الديني، كحدث قد ترتب عن التحولات، التي أحدثتها تشكيلة الرأسمالية. وهذا ما يفسر منوعات البروتستانتية، التي من خلالها وعبرها، جاءت احتجاجات الطبقات الشعبية المتضررة بالرأسمالية الناشئة، واستراتيجيات الطبقات المهيمنة.

من ناحية أخرى، إن شظايا الأيديولوجيات، ومنظومات القيم، التي كانت تعبر عن نفسها، على هذه الأرضية الدينية، قد بقيت محتفظة لنفسها، بكل علامات الأشكال البدائية في ردود فعلها، للتحدي الرأسمالي.

قام بترجمة النص وتحقيقه: فؤاد اليزيد السني

24-04-2013 – بروكسيل – بلجيكا

مراجعنا الأساسية:

• Liberal Virus, The - Monthly Review
monthlyreview.org ›Home› BooksTraduire cette page
Samir Amin's ambitious new book argues that the ongoing American project to ... The Liberal Virus examines the ways in which the American model is being ...

• Le virus libéral - La guerre permanente et.... Samir Amin ... - Decitre
www.decitre.fr › ... › Economie & finances

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- Pirates et empereurs : le terrorisme international dans le monde actuel, Fayard, 2003, (ISBN 2213616434)
- Sur le contrôle de nos vies, Allia, 2003, (ISBN 2844851320))
- De la guerre comme politique étrangère des États-Unis, Agone, 2004, (ISBN 2748900375)
- Dominer le monde ou sauver la planète ?, Fayard, 2004. Réédition en 10-18, coll. « Fait et cause », 2005, (ISBN 226404229X))
- Israël, Palestine, États-Unis : Le triangle fatidique, Ecosociété, 2006, (ISBN 2923165195)
- Perspective politique, Le mot et le reste, coll. « Attitudes », 2007, (ISBN 978-2-9153-7839-9)
- Les États manqués, Fayard, 2007
- La Poudrière du Moyen-Orient, avec Gilbert Achcar, Fayard, 2007
- La Fabrication du consentement. De la propagande médiatique en démocratie, avec Edward Herman, Agone, 2008, (ISBN 9782748900729). Voir modèle de propagande.
- Raison & liberté. Sur la nature humaine, l'éducation & le rôle des intellectuels, Agone, 2010, (ISBN 9782748901214)
- Réflexions sur l'université, Liber-Raisons d'agir, Raisons d'agir, 2010, (ISBN 978-2-912107-57-2)
- Permanence et mutations de l'université, Presses de l'Université du Québec, 2011, (ISBN 978-2-7605-2452-1)
- Futurs proches. Liberté, indépendance et impérialisme au XXIe siècle, Lux Éditeur, 2011, (ISBN 978-2-89596-104-8)
- Autopsie des terrorismes. Les attentats du 11 septembre 2001 et l'ordre mondial, Agone, 2011, (ISBN 2748901559)
- Occupy, éditions de L'Herne, coll. « Essais », 2013, (ISBN 9782851974525). monde, avec Edward Herman, J-E Hallier/Albin Michel, 1981, (ISBN 2862970522), 2 tomes
- Écrits politiques (1977-1983), Acratie, 1984
- Réponses inédites à mes détracteurs parisiens, Spartacus, 1984, (ISBN 2902963084)
- L'an 501 - La conquête continue, L'Herne, 1992
- Les dessous de la politique de l'Oncle Sam, Écosociété, 1996, (ISBN 9782921561280)
- Responsabilités des intellectuels, Agone, 1998, (ISBN 2910846083) [lire en ligne]
- Propagande, médias, démocratie, avec Robert W. McChesney, Ecosociété, 2000, (ISBN 2923165101)
- 11-9 : autopsie des terrorismes, Serpent à Plumes, 2001, (ISBN 2842613236)
- La conférence d'Albuquerque, Allia, 2001, (ISBN 284485057X)
- De l'espoir en l'avenir : propos sur l'anarchisme et le socialisme, Agone, 2001, (ISBN 2910846865) [lire en ligne]
- Élections 2000 : réflexions sur la démocratie américaine & Les schémas du vote et de l'abstention, Éditions Sulliver, 2001, (ISBN 291119974X)
- 11 septembre 2001, La fin de « La fin de l'histoire », avec Naomi Klein, Jean Bricmont et Anne Morelli, Aden, 2001 (ISBN 2960027329)
- La Loi du plus fort : mise au pas des États voyous, avec Ramsey Clark, Edward W. Said, Le Serpent à plumes, 2002, (ISBN 2842613473)
- Le Pouvoir mis à nu, Ecosociété, 2002, (ISBN 2921561611)
- Le Bouclier Américain et la déclaration des droits de l'Homme, Serpent à Plumes, 2002, (ISBN 2842613511)
- Le Profit avant l'homme, Fayard, 2003, (ISBN 2213615691)

27 juin 2003 – Découvrez Le virus libéral - La guerre permanente et l'américanisation du monde, le livre de Samir Amin. « Vers la fin du XXe siècle un mal a ...

- The Liberal Virus: Permanent War and the Americanization of the ...

www.amazon.com/Liberal-Virus.../dp/1583671080Traduire cette page

«The Liberal Virus» by Samir Amin is a concise and searing indictment of neoliberal economics and American imperialism but also offers hope and guidance to ...

- Interview de Samir Amin: Nous pouvons vaincre l'économie libérale ...

www.forumtiersmonde.net › Home › News & Activities › Latest

20 juin 2008 – Retour Samir Amin est actuellement sans doute un des critiques marxistes les plus féconds ... Le virus libéral (titre d'un de mes ouvrages) a fait le reste : aligner ...

Samir AMIN, Interview El Watan, mai 2010 - Forum du Tiers ...

L'impossible gestion de l'Euro - Forum du Tiers monde

12 févr. 2011

25 janv. 2011

- Samir Amin. The Liberal Virus: Permanent War and - Free Patents ...

www.freepatentsonline.com/article/.../176688461.htm...Traduire cette page

Samir Amin. The Liberal Virus: Permanent War and the Americanization of the Worl

Politique et médias

Livres traduits en français :

- L'Amérique et ses nouveaux mandarins, Seuil, 1969
- Bains de sang constructifs dans les faits et la propagande, avec Edward Herman, Seghers Lafont, 1974
- La Washington connection et le fascisme dans le tiers

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقالة

■ د. سمر الديوب

الثنائيات الضدّيّة - مقاربة تشييدية

يعتمد الفكر بعامة في نشاطه على الثنائيات الضدية، وحوار الحدود المتقابلة والمتباينة، وهو ما يسمى بالفلسفة الجدلية، أوالديالكتيك، وهي كلمة ذات أصل يوناني يعني الحوار.

والحوار في الحال العادية يكون بين شخصين مختلفين فكراً. وقد عُدَّ هيراقليطس جدّ الجدلية، ثم أتى فيما بعد هيغل، وماركس وأتباعه.

ويعدّ الجدل خصيصة فكرية موجودة في تراث الحضارات كلها، وقد اتخذ لدى هيغل صورة الجدل المثالي، ولدى ماركس الجدل المادي، وثمة جدل لدى اللغويين يتمثل في الأضداد في اللغة، وجدل لدى الصوفية....

تجتمع في النفس البشرية –إذن- ثنائيات ضدية يمكن عدُّها كامنة في أغوار النفس الإنسانية، فالحياة غريزة واضحة الأثر في حركاتنا وسكناتنا، والموت غريزة ماثلة أمام أعيننا، والسواد والبياض موجودان جنباً إلى جنب في الحياة، ويمكن القول: إن مظاهر الحياة كلها هي نتيجة ذلك التجاذب بين قطبي هذه الثنائية.

ويحدث أن يحاول طرف من الثنائية أن يشل حركة الطرف الآخر، ويحدث أن نجد منطقة وسطى بين الطرفين.

والثنائيات الموجودة في الحياة ليست ثنائيات دوغماتية، بمعنى أن الحدود قائمة بين طرفيها. فثمة حق/ باطل، وخير/ شرّ. الثنائيات إيديولوجية، وفهمها فهماً دوغماتياً يعني أنها تصدر عن الوعي المطلق والنهائي واليقيني، وبذلك يصعب تطبيقها على واقع تحكمه النسبية المرتبطة بتعقيدات الواقع. والحديث عنها يعني حديثاً عن توازي الثنائيات، وسير طرفيها جنباً إلى جنب معاً. فالكون يمثل وحدة، وهذه الوحدة هي في النهاية تعددية ضمن الوحدة وقد حاول الفلاسفة أن يفهموا الكون، فقسموه إلى ذات (إنسان) وموضوع (كون)، ووضعوا بينهما برزخاً يفصل بين جوهر الأشياء الوجودية، فنظروا إلى كلّ حدّ على أنه طرف منفصل عن الآخر، ونجم عن هذا الفصل بين الأطراف وجود ثنائيات لاهوتية: الخير/ الشر، الحق/ الباطل...، وضدية: الظلام/ النور، واجتماعية: الظالم / المظلوم..

ونجم عن هذا التصنيف الثنائي الصراعات بأشكالها، والعنف نتيجة ثنائية كون/ إنسان، وأدّى هذا الأمر إلى تمرّد الذات على ثنائية الوجود أو تعدديته، ودخلت الأنا في حال صراع مع الأنوات الأخر للسيطرة على الخارج، فثمة لا نهاية كبرى، ولا نهاية صغرى، وبينهما لا نهاية وسط هي نقطة لقاء هاتين اللانهايتين في الإنسان. ففي داخل النفس البشرية يلتقي طرفا هذه الثنائية التي انشغل بها الفكر الإنساني كثيراً عبر اختلاف عصوره، وبدت الحياة صعبة التفسير بمعزل عن فكرة الأضداد والثنائيات، وبدت قائمة في كثير من جوانبها على أضداد وثنائيات.

لقد تجاذبَ الفكْر والثنائياتُ التأثيرَ والتأثرَ على نحو تظهر العلاقة بينهما جدلية. فلا وجود لفكر إنساني من غير ثنائيات ضدية.

-1 الثنائيات الضدية في الفلسفة والنقد الأدبي

يشكل تضاد الثنائيات اللاشعور الجمعي الذي يتكون من النماذج البدائية الجمعية التي تشكلت من تراكم أفكار المجتمع ومعتقداته عبر أجيال، وهذه النماذج في حال صراع دائم، فلكل أنموذج ضده، ويعبر الناس في رموزهم العقائدية، أو إنتاجهم الفني عن هذه الثنائيات المتصارعة.

وتعود أسس فلسفة المصطلح إلى فكرة أن الإنسان قد هُوِس بتحديد موقعه في العالم، وقد واجه الإنسان في عصرنا الحاضر ما يسمّى بالشرنمة والانشطار، وهو يعني «الانفصال بين الكلمة والشيء، وبين الدال والمدلول، وبين الذات والموضوع، يأتي ضمن صندوق باندورا للذاتية والعدمية والإنسية والنسبية التاريخية.»(1)

ويمكن عدُّ البداية الحداثية للفكرة الفلسفية تدور حول مركزية الإنسان، واستقلال وجوده، وقد وُجِدت تجليات لهذه الفكرة في العقلانية، والاستنارة، والبنيوية، والتفكيكية، في إطار من دراسة الثنائيات. فالنص دال ومدلول، والإبداع كاتب ومتلقٍّ، والثقافة فاعل ومفعول. والدعوة إلى انفصال الدال عن المدلول تعود إلى فكرة فلسفية هي عدم حاجة طرف الثنائية إلى طرفه الأول.

لقد ازداد انفصام إنسان العصر الحالي بسبب التعارض الحاد بين مفرزات الثورة الصناعية التي أعادت إنسان القرن التاسع عشر إلى موقع السيطرة والتحكم، قابلتها الحركة الرومانسية في الأدب التي أعادت تأكيد الأنا والذات عند الشاعر حين شعر أن العلم بمذاهبه التجريبية قد فشل في تفسير الوجود.

وقد تولت الدراسات النفسية المتطورة تطوير مرحلة الشك إلى مرحلة استحالة المعرفة الموضوعية النهائية. فقد أوجدن رحلة الشك ثنائية ما هو فيزيقي، وما هو ميتافيزيقي، ثنائية الداخل والخارج، الخارج مصدر المعرفة، والداخل الأنموذج الأعلى للمعرفة الإنسانية.

وقد أدت هذه الثنائية إلى ظهور حتمي لثنائية مماثلة في تفسير اللغة، وتحديد معنى النص الأدبي. فثمة علاقة عضوية بين تصورات الفكر الفلسفي الغربي والدراسات النقدية، وقد ارتبطت بها في مراحل تطورها المختلفة، وبخاصة الجانب الفلسفي من الثقافة الغربية، فثمة ارتباط وثيق بين الحداثة الغربية والثورة الصناعية وما تبعها من تقدم علمي، وثمة ارتباط وثيق بين مفردات الواقع الثقافي الغربي، والأطر الفلسفية التي أنتجتها النظريات الأدبية الحديثة من بنيوية وتفكيكية.. لذا لابد من محطات توقف عند بعض الفلاسفة مثل لوك وهيوم وهيغل ونيتشه وهوسرل وهايدغر، فقد اهتم هؤلاء الفلاسفة بموضوعات تتعلق بالكينونة والذات والوجود.

إن الأسس الثقافية فلسفية بالدرجة الأولى. «فهي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحدد التغيرات الجذرية التي طرأت على أضلاع المربع الأربعة: عالم الميتافيزيقا (الله) والإنسان والعالم المادي الفيزيقي (الطبيعة) ثم اللغة بوصفها أداة التعبير عن المعرفة التي تولدها تلك العلاقات المتشابكة. وقد توالت المذاهب الفلسفية من واقعية وتجريبية ومثالية ووجودية.. وهي مذاهب أحدثت تغيرات في العلاقة بين تلك الأضلاع بدرجات متفاوتة ما ترتب عليه من تغيرات مقابلة في استخدام الإنسان اللغةَ ونظرته إليها».(2)

-2 الثنائيات الضدية في الفكر العربي والنقد العربي القديم

الثنائيات الضدية وليدة فكر معرفي يتحرك، وينسج مسار حركته، ويتشكل تاريخياً، وهو ينجم عن الواقع الذي يقرؤه في أثناء حركته، يُحكم بشروط تبدأ بالاقتصاد، وتنتهي باللاوعي. ولثنائية النسق الكوني، ما يماثلها في تفكيرنا، فقد رأى الفلاسفة أن العقل يدرك الحقيقة بالثنائية. وثمة ثنائيات كثيرة لها أشد الحضور في حياتنا، فلا وجود لشيء من غير ضده. أما اللغة فهي أداة تحقيق معاني الحياة، «لأن حقائق المعاني لا تثبت إلا بحقائق الألفاظ، فإذا انحرفت المعاني، فكذلك تتزيف الألفاظ، فالألفاظ والمعاني متلاحمة ومتواشجة...»(3)

يفعّل العقل ثنائية الفكر/ الموضوع رغبةً في الوصول إلى الحقيقة بالعقل المجرّب أمام الطبيعة.ويعدّ الجاحظ من أوائل الذي التفتوا إلى قانون الثنائية الضدية في الثقافة العربية على أنه قانون الحياة الجوهري، إذ يرى أن العالم بما فيه من الأجسام على ثلاثة أنحاء: متفق ومختلف ومتضاد، ثم يرد هذه المستويات الثلاثة التي تجسد حيوية القانون إلى الأصل الثنائي الإشكالي ممحوراً إياه حول الحركة والسكون، يقول: «تلك الأنحاء الثلاثة، كلها في جملة القول جماد ونام، وكأن حقيقة القول في الأجسام من هذه القسمة أن يقال: نام وغير نام».(4)

ويعد كتاب المحاسن والأضداد للجاحظ مثالاً على اجتماع الفكرة وضدها في فكره، إذ يقنع المتلقي بمحاسن فكرة ما، ثم يأتي بضدّها، فيوصله إلى مرحلة الاقتناع بما يخالف الفكرة السابقة، فتكلم على محسن الكتابة وضدها، ومحاسن الصدق وضده، ومحاسن الوفاء وضده، ومحاسن حب الوطن وضده، ومحاسن الجواري والمطلقات وضده.. يقول في محاسن المشورة(5) «يقال إذا استخار الرجل ربه، واستشار نصيحه، واجتهد فقد قضى ما عليه، ويقضي الله في أمره ما يحب، وقال آخر: حسن المشورة من المشير قضاءُ حق النعمة، وقيل: إذا استشرت فانصح، وإذا قدرت فافصح، وقيل: من وعظ أخاه سراً زانه، ومن وعظه جهراً شانه، وقال آخر: الاعتصام بالمشورة نجاة.

ضده: قال بعض أهل العلم: لو لم يكن في المشورة إلا استضعاف صاحبك لك، وظهور فقرك إليه لوجب اطّراح ما تفيده المشورة، وإلقاء ما يكسبه الامتنان، وما استشرتُ أحداً إلا كنت عند نفسي ضعيفا، وكان عندي قوياً، وتصاغرت له، ودخلته العزة فإياك والمشورة وإن ضاقت بك المذاهب، واختلفت عليك المسالك.. وقيل: نعم المستشارُ العمل ونعم الوزير العقل...».

-3 الثنائيات الضدية في التراث النقدي العربي

يلتقي مصطلح الثنائيات الضدية في بعض جوانبه مصطلحَ الطباق والتضاد والتكافؤ، وقد ورد مصطلح التكافؤ لدى قدامة بن جعفر في قوله:(6) «ومن نعوت المعاني التكافؤ، وهو أن يصف الشاعر شيئاً، أو يذمه، ويتكلم فيه، أي معنى كان، فيأتي بمعنيين متكافئين، والذي أريد بقولي متكافئين في هذا الموضوع أي متقابلين إما من جهة المصادرة أو السلب والإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل، مثل قول أبي الشعب العبسي.

حلو الشمائل وهو مرٌّ باسلٌ

يحمي الذمارَ صبيحة الأرهانِ

فقوله: مرٌّ وحلو تكافؤ.»

ويماثل مصطلح التكافؤ مصطلحَ الطباق الذي اختلف النقاد في تحديد تسميته، فتارة يطلقون عليه المطابقة، وتارة الطباق، وتارة التطبيق، وهو في النهاية على تعدد تسميته يعني لديهم التكافؤ والتضاد والمقابلة.(7) أما ثعلب في كتاب قواعد الشعر فقد أورد مصطلح مجاورة الأضداد.(8)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تراوح استعمال النقاد القدامى مصطلحَ التضاد إذن بين الطباق والتكافؤ والمطابقة والمقابلة والتطبيق. وربما لم يستطع هؤلاء النقاد الوصولَ إلى وظيفة التضاد في البيت الشعري وفاعليته. ويمكن أن نستثني الناقد الفذ القاهر الجرجاني الذي تكلم على أهميته في تشكيل الصورة الفنية قائلاً في حديثه عن التمثيل، وتأثيره في النفس:(9) «وهل تشك في أنه يعمل عمل السّحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق.. ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة بعد الموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يقال في الممدوح وهو حياة لأوليائه، موت لأعدائه ويجعل الشيء من جهة ماء، ومن جهة أخرى ناراً.»

خاطب الجرجاني العقل في أثناء كلامه على التضاد، ومعنى ذلك أنه يدرك أثر الثنائيات الضدية المتشكلة ضمن أنساق ضدية في خلق المعنى في النص.

-4 الثنائيات الضدية في النقد العربي الحديث

يستمد هذا المصطلح دلالته من الإطار الفكري للفلسفة المنتجة، وحين يستعمله النقاد العرب يدخلونه في بيئة غير بيئته؛ لذا يجب التعامل بوعي مع المصطلح.

وقد حاول كثير من الحداثيين العرب تطبيق المناهج الحداثية على الأدب، ولا يستندون إلى فلسفة خاصة بهم عن الذات والكون والمعرفة، فهم يستعيرون المفاهيم النهائية لدى الآخرين، وينقلون نقلاً، أو يلفقون تلفيقاً.

اتخذ موقف النقاد العرب من النقد الغربي شكل ثنائية الذات/ الآخر، وغالباً ما يعلون من شأن الآخر على حساب الذات، فينبهرون بما قدمه الغرب، أو يعتمدون على مناهج غربية ذات اتجاه واحد كالتفكيكية والبنيوية والنفسية، أو يكون منهجهم تلفيقياً فيجمعون النقد العربي القديم والنموذج الغربي، فيفقد المنهج هويته، كما أن المناهج الغربية وليدة أسس فلسفية غربية، فقد جمع الغذامي بين البنيوية والتشريحية، وجمع كمال أبو ديب بين البنيوية والتفكيكية، أما عبد الملك مرتاض فقد جمع بين البنيوية والتقليدية.

اعتمد نقادنا على معطيات الفكر الغربي، وكل ناقد فهم الثنائيات ضمن المنهج بطريقته الخاصة.

فثمة ثنائيات في البنيوية، لكنها لدى النقاد بنيويات لا بنيوية، واعتمد بعضهم على مقولة واحدة من مقولات منهج نقدي، فظن أنه المنهج كله، ونادراً ما عالج بعض النقاد هذا المصطلح بشكل واضح، وقد ورد في ثنايا دراساتهم. كما عالج بعضهم الثنائيات الضدية من وجهة نظر المنهج البنيوي الشكلي، فلم يخرجوا عن النص، وجمع بعضهم بين المناهج النقدية، وبعضهم الآخر خرج إلى مفاهيم حداثية أكثر من البنيوية.

وتأتي دراسة كمال أبو ديب (في الشعرية) محاولة لدراسة التمايز بين الأنساق الضدية، وفجوة التوتر التي تنشأ من ذلك التمايز وهي تنشأ -في رأيه-(10) في لغة الشعر بإقحام مفهومين أو أكثر، أو تصورين، أو موقفين لا متجانسين، أو متضادين في بنية واحدة تمثل فيها كلّ منهما مكوناً أساسياً وتتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهرياً بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية.

الثنائيات الضدية إذن مصدر أساس من مصادر الشعرية، وترتفع درجة الشعرية في النص بازدياد درجة التضاد.

أما في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي)(11) فقد كان ناقداً تطبيقياً، حلل الصورة والسياق، وهذا ليس من البنيوية في شيء؛ لأن هم البنيوية ينصب على البنيات والعلاقات التي تربط بينها لا على الصور، ثم تناول مقطوعات شعرية، وقصائد لشعراء قدماء من زاوية الثنائيات الضدية، فرأى في النص المدروس نسيجاً من الثنائيات الضدية، وانطلق من هذه الثنائيات إلى

ثنائيات أخر متوالدة منها. لكنه لجأ في نقده إلى التقعيد والتشجير ، فاستحال التحليل الأدبي لديه إلى عمليات رياضية معقدة أدت إلى الغموض والتعقيد.

أما د. عبد اله الغذامي (الخطيئة والتكفير) (12) فقد سوّغ لنفسه منهجاً جامعاً بين البنيوية والسيميائية والتشريحية مع أن لكل منهج حدوده المختلفة عن الآخر. ورأى أن الإشارة مع أنها ذات طبيعة اعتباطية لا تدرك إذا لم تقترن بما يخالفها ويمايزها، فجمع العناصر التي تدور في مجال ثنائية الخطيئة / التكفير، واستخرج محاور دلالية استقبلت كافة الثنائيات، وطبق هذه الأفكار على شعر حمزة شحاتة، ففكك النص، ثم أعاد تركيبه؛ ليصل إلى كل عضوي يختلف عن الكل الأولي.

أما دراسة د. صلاح فضل (نظرية البنائية في النقد الأدبي)(13)- وهو يقصد البنيوية- فقد تناول ثنائيات النظم اللغوية عند سوسير، والمقابلات الثنائية التي تكشف عن علاقاتها، وتحدد طبيعتها مثل ثنائية اللغة/ الكلام، المحور الوصفي الثابت/ المحور الزمني المتطور، الأنموذج السياقي/ الأنموذج القياسي. ثم تعقب الشكلانيين الروس الذين استبعدوا ثنائية الشكل/ المضمون، وأحلّوا محلها ثنائية الشكل / الإجراء حفاظاً على الوحدة العضوية للعمل الأدبي، لكن عمله ينطوي على إشكال فيما يتعلق بفهمه المنهج البنيوي الذي يولي الثنائيات الضدية جلّ اهتمامه، فقد فهمه على أن هدفه الأساس اكتشاف تعدد المعاني في الآثار الأدبية في حين أن هدف البنيوية الأساس هو البنية.

-5 جمال الثنائية الضدية «الأثر والتلقي»

لعل جمال الثنائيات الضدية ينجم عن الجمع بين ضدين في بنية واحدة، وهذا ما يؤدي إلى تعميق البنية الفكرية للنص بالحركة الجدلية بين الثنائيات الضدية.

يثير اجتماع الثنائيات المتضادة الدهشة والمفارقة المتولدة عن اجتماع الضدين في موقف واحد، أو جملة واحدة، أو بيت شعري واحد إذ يوفر الضد إمكان الموازنة بينه وبين ضده، وهذا ما يولد تصوراً معرفياً عن الأشياء يساعد المتلقي على استيلاد ثنائية من ثنائية، فثنائية النور/ الظلام مثلاً يمكن أن تحيل على ثنائية الحلم/ الواقع وغيرها..

تولّد الثنائيات الضدية فضاء مائزاً للنص، إذ تجتمع جملة علاقات زمانية ومكانية، فعلية بأزمنة مختلفة، فتلتقي هذه العلاقات على أكثر من محور، تلتقي وتتصادم وتتقاطع وتتوازى، فتغني النص، وتعدد إمكانيات الدلالة فيه، فالتضاد الفعلي والاسمي يشكل عالماً من جدل الواقع والذات في صراعها مع الحياة، ووفرة الثنائيات في النص الأدبي دليل انسجام إيقاعاته، وانفتاحه على أكثر من محور، فيمكن أن نعثر على مجموعة أنساق متضادة في النص الأدبي الواحد تضفي عليه مزيداً من الحيوية والحركة، هذه الأنساق المتضادة ذات صلة بالكون الذي تصوره سواء أكان ذلك الأمر بالتضاد أم بالتكامل؛ لذا تجتمع فيها الخصائص الجمالية.

يرى جان كوهن(14) أن الثنائية الضدية تنشأ من شعورين مختلفين يوقظان الإحساس، وواحد من هذين الشعورين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي، والثاني يظل في اللاوعي.

ويتلقى المتلقي الثنائية ضمن النسق؛ ذلك لأنه نظام مع أن نظاميته تتجلى في مخاتلته، وطبيعته المراوغة، فتقوم الشعرية على الأنساق المضمرة، وتتأسس هذه الأنساق على مبدأ الضدية على مستوى الموضوع واللغة والصورة، وهذا ما يؤدي إلى زيادة التوتر في المسافة بين ما يظهره النص وما يضمره. وقد تكون العلاقة بين الثنائيات علاقة نفي سلبي وتضاد مطلق، وقد تكون علاقة توسط، أو تناغم وتكامل وإخصاب تكشف دراستها عن التركيب الضدي للعالم، والجدل الذي يتخلله.

*** خاتمة**

- الثنائيات الضدية هي توارد الأفكار في النفس البشرية، واجتماع الأمر وضده، لها أصول مرتبطة بالأيدلوجية والفلسفة، وقد تم سحبها على النقد الأدبي فقد بُني سلوك الإنسان عليها، وهي قضية فلسفية لا تفهم بمعزل عن البنى الفلسفية المؤسسة للفكر الإنساني.
- يعود هذا المصطلح النقدي في أساسه إلى الخلفية الفلسفية والتراث الفكري الغربي الذي أنتجه، وهو مختلف عن تراثنا وفكرنا وفلسفتنا؛ لذا يجب التعامل بوعي مع مصطلحات هي وليدة فلسفة غريبة عن فلسفتنا وعن فكرنا.
- ثمة علاقة بين الحداثة والأساس الفلسفي الذي تقوم عليه، والحاضن الحقيقي للثنائيات الضدية هو الفكر الفلسفي أولاً، والبنيوية ثانياً.
- مبدأ التضاد الثنائي عنصر مشترك في كل الدراسات البنيوية، وقد طور جاكبسون مبدأ الثنائيات المتضادة وتتبع خطى سوسير عن العلامة والثنائيات المتضادة.
- في النقد العربي الحديث غلب التطبيق على النظرية في مجال دراسة الثنائيات الضدية؛ لتلقيهم النقد الغربي جاهزاً.

- الإحالات

1 - حمودة، د. عبد العزيز: 1998، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، نيسان، ص 67 نقلاً عن:
Wallace Martini «ntoduction»: the Yale critics: Deconstrection in America (Minneapolis: Uofmine sota p: 1938 xxx- VI

2 - المرايا المحدبة، ص67

3 - التوحيدي، أبو حيان: 1964، البصائر والذخائر ، مطبعة الإرشاد ، دمشق، ج1 /49.

4 - انظر ابن بحر، عمرو (الجاحظ): 1969، الحيوان، ط3، حققه وشرحه عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ج1 /26.

5 - ابن بحر، عمرو (الجاحظ): 1912، كتاب المحاسن والأضداد، ط1، مطبعة السعادة بجوار محافظة مصر، ص -28 29.

6 - ابن جعفر، قدامة: د. ت، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص -147 148.

7 - انظر:

- الرازي، أبو بكر: 1982، روضة الفصاحة، ط1 ، تحقيق أحمد النادي شعلة، دار الطباعة المحمدية، ص 232، 238.

- الخطيب القزويني: 1993، الإيضاح في علوم البلاغة، ط3، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، مجلد 2، ج5/ص7-6.

- القرطاجني، حازم: 1981، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط2، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص 48.

- ابن منقذ، أسامة: 1960، البديع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ص -36 39.

-8 ثعلب، أبو العباس: د. ت، قواعد الشعر، شرحه وعلق عليه: محمد عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، مكتبة الخانجي، ص 34.

-9 الجرجاني، عبد القاهر: 1991، أسرار البلاغة ، ط1، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ص 32.

10 - أبو ديب، كمال: 1987، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، ص41.

11 - أبو ديب، كمال، جدلية لخفاء والتجلي- دراسات بنيوية في الشعر -سبق تعريفه-

12 -الغذامي، د. عبد الله: 1985، الخطيئة والتكفير، ط1، النادي الأدبي - جدة.

13 - فضل، د. صلاح: 1985، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت.

14 - كوهن، جان: 1995، اللغة العليا- النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ص 187.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عوالم سردية

جمالية الومض، في (ثورة الياسمين) للطيب الوزاني

■ نجيب العوفي

القصة القصيرة جدا، very short story أو short story short وفق الاصطلاح الأنجلوساكسوني، فن سردي جديد وجميل، تسلل إلى المشهد الأدبي على حين غفلة من الأنظار والحراس.. حراس الأجناس الأدبية.
تسلل في البدء متخفيا قافزا على حدود وتخوم القصة القصيرة short story، ونازعا إلى مزيد من تقصير القص وتقطيره، وتكثيف الكلام وتبئيره.
فكانت هذه الكبسولة الحكائية النووية، القصة القصيرة جدا، التي ملأت المشهد السردي وشغلت الناس، بطلقاتها السريعة الساخنة والفاتنة.
ولقد تداعى إليها المبدعون وعشاق السرد الخفيف من كل فج، مفتتنين بسحرها ومتفننين في إبداعها و سَبر أغوارها و أسرارها.
والطيب الوزاني، صاحب هذه الومضات القصصية، واحد من عشاق هذا الفن ومريديه الخلص، محضه كل هواه ومسعاه، ووجد فيه ضالته ومبتغاه. يكتب القصة ومضة حكائية كومض البروق المسكونة بالرعود.
يكتب نبضة إبداعية صادرة من القلب، ولهذا الومض الحكائي جماليته وشعريته عند الكاتب. سواء على مستوى التقاط واقتناص الموضوعات أم على مستوى بنائها وصوغها في جمل وعبارات.
ولقد قرأت وواكبت كثيرا من ومضاته القصصية منجمة على أعمدة جريدة (الشمال) الغراء.
ولقيت فيها كما لقي القراء، متعة وفائدة.
والطيب الوزاني يكتب القصة القصيرة جدا، ليس على ميل وهوى فحسب، بل عن دراية وبينة وسبق نية وإصرار.
لنستمع إليه يقول في المقدمة:
[..وإيصال فكرة متكاملة مستوفية لشروط القصة بكلمات موجزة شيء ليس بالهين. ولا يستكمل بناء نص من هذا القبيل إلا بالحفاظ على توازنه. فإسقاط كلمة قد يخل بالغرض من حيث المضمون. وزيادة أخرى قد ينأى بالكاتب عن الشكل المطلوب. وهنا تكمن صعوبة اختيار الكلمة والجملة و صياغة التعبير. وهذا كله يقودك إلى مراجعة النص والفكرة مرات ومرات.] ص.6
لقد تفطن الكاتب إذن إلى صعوبة كتابة القصة القصيرة جدا. وذلك دليل على الوعي الفني والنظري بهذا الفن والإحساس بتكلفته.
ذلك أن «محن» القصة القصيرة جدا مجتمعة في هذا القصر المتكلف بالضبط. وأمرها كالشعر، لمح تكفي إشارتها، وليس بالهذر طولت خطبه.
وذلك خلاف لما يتبادر إلى الأذهان لأول وهلة، من أن القصة القصيرة جدا، سهلة الامتطاء.
وهكذا، كلما نزلنا متدرجين على السلم السردي، منتقلين من العام إلى الخاص، ومن الطول إلى القصر، بانت وتضاعفت الصعوبة.
كلما تدرجنا نزولا على سلم السرد، ضاقت فسحة الحرية و الانطلاق.
الرواية --> القصة المتوسطة --> القصة القصيرة --> القصة القصيرة جدا.
ولكل حقبة صداها الإبداعي الحاكي.
والأمر من قبل ومن بعد، خاضع لتحولات التاريخ والإبداع والحساسية والذوق. ضمن الرواية، ملحمة العصر أو الملحمة البرجوازية على حد تعبير هيجل، إلى القصة القصيرة جدا، نفثة المهمشين والرافضين والغاضبين.. والمبدعين السريعي الخطى على رصيف الحياة.
إن مياها كثيرة ومتدافعة جرت تحت الجسر. ورياحا عاتية هبت فوق الجسر، وغيرت جذريا من إيقاع الحياة المنتظم الوئيد.. إلى إيقاع لاهث مفتت سريع الطلقات.. والقصة القصيرة جدا شاهدة على ذلك. ومن هنا إقبال المبدعين الشباب عليها و عزفهم المتزايد على وترها.
والطيب الوزاني أحد هؤلاء العازفين. يعزف على وترها الفرد بكثير من الشفافية والحصافة والحيطة، وكأنه يتحرك في مزرعة ألغام إبداعية. وكذلك هو الأمر.
واللافت للنظر، إلى جانب كثافة التعبير وجماليته، أن الكاتب لا ينهل مادته الحكائية من معنى الخيال فحسب، كما هو ديدن القصة القصيرة جدا في الأغلب، بل ينحتها وينتزعها من غمار الحياة السياسية، وحمأة المجتمع اليومي. راصدا قضايا وأسئلة عربية ووطنية كبرى، وقضايا وأسئلة اجتماعية وذاتية صغرى.
وواضح من عنوان هذه الومضات القصصية (ثورة الياسمين)، أن الكاتب يغوص في سخونة اللحظة العربية والوطنية المتأججة بالأحداث والرجات، والحبلى بالتفاعلات والتحولات.
من هذا المنظور، يمكن اعتبار المجموعة «موجزا» وثائقيا وإبداعيا للمرحلة.
إن الكبسولة الصغيرة، تختزن رعودا زلازل كبيرة.
ولنقرأ، اقترابا و تمثيلا، النموذج التالي الذي يحمل عنوان (ثورة الياسمين) /
[.. يجر عربة خضار بكاهل مثقل وشهادة عليا تركها على الرف.. تستوقفه شرطية.. تستفزه.. تصفع وجهه البائس..
حرقة البوعزيزي تبلغ مداها.. يضرم النار في جسده المتعب ليريح ويستريح.. ليتطهر.. جاءت شرارة اليأس أقوى من أن تخمد.
امتدت وامتدت، لتلتهم بنيان الطاغوت. لتشعل شموع الأمل، وتطلق زغاريد الانعتاق بتونس الخضراء وما بعدها.] . ص.10
هي المناطق العربية المشتعلة، يعبرها الكاتب بشرارات قصصية وامضة.
وأحيانا يتسلل الكاتب إلى مناطق وحنايا إنسانية حميمية ودافئة، ليقطر مشاعر وعواطف في غاية الرقة والعذوبة.
نقرأ في نص (تواطؤ أبوي) :
[في جلسة أسرية، ينط ذو الخامسة نحو أبيه، وبيده قطعة خشبية يلوح بها:
- انتبه أبي، القطار في اتجاهك..
- أحقا؟..
يحضنه، ثم يتابع:
- وما ذاك المخروط الخشبي الموضوع على السجاد؟
- أرنبي يسبح في بركة ماء!!
- آه !!.. أرى أنه يحسن السباحة!
ضمة حب و حنان، ثم قبلة..]. ص.36
كل هذا بما قل ودل من الكلام.
وبحساسية شعرية وسردية مرهفة، هي حجر الزاوية في إبداع القصة القصيرة جدا.
كأن هذه الومضات القصصية، عين فضولية متلصصة بخفة وذكاء على ما يجري في العلن والخفاء.
عين تعتمد الغمز واللمز.
والتلميح بدل التصريح.
وهي بذلك تحقق المبدأ البلاغي العربي المعروف (خير الكلام ما قل ودل.)
كما تقترب من ذلك المبدأ البلاغي الهندي الذي يقول (خير الكلام ما استغني فيه عن الكلام.)
لن أطيل في فسحة هذه الكلمة، ولأجعلها قريبة من روح وطبيعة هذه الومضات القصصية المبنية على القصر والومض.
ليكن القصر قصدي.
ولأترك القارئ مع جمالية هذه الومضات القصصية. فهي الناطق بلسان الحال.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com